

N.S. a. XXV. n. 2

LUGLIO-DICEMBRE 1972

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA



UNIVERSITÀ DI CATANIA
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
1972

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

Comitato direttivo:

Prof. FRANCESCO BRANCIFORTI - Prof. QUINTINO CATAUDELLA - Prof. CARLO MUSCETTA

Segretario di redazione: Prof. CARMELO MUSUMARRA

N. S. a. XXV. n. 2

LUGLIO-DICEMBRE 1972

SOMMARIO

STUDI E SAGGI

- GIORGIO KRAISKI, *Su alcuni aspetti della « letteratura » teatrale di Mosca
della seconda metà del XVII secolo* pag. 151
- C. A. MADRIGNANI, *La polemica sul romanzo moderno* » 175

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

- GIUSEPPE SPADARO, *Reminiscenze omeriche e sofoclee in Costantino Manassis* » 212
- GUIDO NICASTRO, *Modernità di Goldoni* » 219

NOTE E DISCUSSIONI

- MARIA DORA SPADARO, *Sui fogli 143^v-144^r del cod. Barberinianus gr. 240* . . . » 245

Direzione e Amministrazione: Biblioteca della Facoltà di Lettere,
Università degli Studi, Catania . Telefono 226242

Prezzi e abbonamenti: Un fascicolo separato L. 2500; abbonamento
annuo L. 4.500. Un fascicolo arretrato L. 4000; annata arretrata L. 8000.
Estero aumento del 50%. Versamenti su c/c N. 16/5542 intestato a:
Biblioteca Facoltà di Lettere, Siculorum Gymnasium - Catania.

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

1972



FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
UNIVERSITÀ DI CATANIA

1972

SOMMARIO DELL'ANNATA 1972

STUDI E SAGGI

CRIMI, CARMELO UGO. <i>Il problema delle « false quantities » di Gregorio Nazanzieno alla luce della tradizione manoscritta di un carme: I, 2, 10 De Virtute</i>	pag. 1
D'AMICO, MARIA VITTORIA. <i>L'itinerario mardiano di Melville</i>	» 27
KRAISKI, GIORGIO. <i>Su alcuni aspetti della « letteratura » teatrale di Mosca della seconda metà del XVII secolo</i>	» 151
MADRIGNANI, C. A. <i>La polemica sul romanzo moderno</i>	» 175

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

ANASTASI, ROSARIO. <i>Su tre epigrammi di Giovanni di Euchaita</i>	» 56
NICASTRO, GUIDO. <i>Modernità di Goldoni</i>	» 219
SPADARO, GIUSEPPE. <i>Reminiscenze omeriche e sofoclee in Costantino Manassis</i>	» 212

NOTE E DISCUSSIONI

SALMERI, FILIPPO. <i>« Einsi Percevaus reconut »</i>	» 61
SAVOCA, GIUSEPPE. <i>Chiarimenti per gli « Ossi di seppia »</i>	» 77
SPADARO, MARIA DORA. <i>Sui fogli 143^v-144^v del cod. Barberinianus gr. 240</i>	» 245

RASSEGNE

Q. CATAUDELLA. <i>Rassegna di studi di letteratura greca e latina</i>	» 102
---	-------

SU TALUNI ASPETTI DELLA
« LETTERATURA » TEATRALE DI MOSCA
DELLA SECONDA METÀ DEL XVII SECOLO

Un noto storico del teatro russo attribuisce la conversione degli slavi pagani al Cristianesimo, avvenuta nel 988 d.C., a una circostanza apparentemente più che singolare: « Au goût exceptionnel du peuple russe pour tout ce qui est *décoratif* et *théâtral*, quelles qui soient d'ailleurs les formes que revêt l'invention décorative et quel que soit le prix auquel elle parvient à s'exprimer. Ce goût est de date aussi ancienne que la Russie elle-même »¹.

Vladimir Sviatoslavovic, principe della città di Kiev, allora centro della nascente civiltà russa, nutrendo seri dubbi sulla validità del culto pagano, inviò all'estero alcune delegazioni di osservatori russi con l'incarico di assistere personalmente alle « manifestazioni esteriori » degli altri culti. Particolarmente colpiti e impressionati rimasero gli osservatori mandati a Costantinopoli. Il rito, celebrato con grande fastosità nella splendida cattedrale di Santa Sofia, li lasciò addirittura sbalorditi. « Il n'y a pas sur le terre un spectacle pareil, ni une beauté pareille... », fu il loro responso. « En entendant parler de la beauté et de la *gaité* du cult des grecs, le prince Vladimir fut si frappé que, si l'on en croit les chroniqueurs, il demanda aussitôt: 'Où nous ferons nous baptiser?' Et Vladimir

¹ N. EVREINOFF, *Histoire du theatre russe*. Paris, 1947, pp. 85-86.

accepta le baptême à Chersonèse, la riche colonie greque de la Crimée... »².

È quasi certo inoltre, che qui i Russi abbiano assistito a qualche dramma liturgico.

Già nel 1608 troviamo citati per la prima volta gli *skomorokhi*, questi « amuseurs du peuple », questi giocolieri, cantori e attori comici ambulanti russi, che dovevano poi essere tanto perseguitati sia dalla loro Chiesa, sia dal loro governo, ed è quindi da supporre che in seguito ai suoi contatti con Bisanzio e con il teatro delle colonie greche della Crimea, la Rus premongolica di Kiev conoscesse già i seguenti tre tipi di teatro: uno, rudimentale e occasionale, di Corte, uno ecclesiastico e uno popolare³.

Dopo quasi tre secoli di giogo tartaro, causa precipua di alcuni mali che oseremmo definire decisivi per il peculiare sviluppo storico russo, una vera rinascita nazionale si verifica solo nel XV secolo, quando Mosca aspira già al ruolo di « terza Roma », mentre la sua Chiesa, una volta caduta Costantinopoli, si erge come baluardo di quella d'Oriente contro i musulmani.

In tutto questo periodo, il teatro popolare sopravvive essenzialmente per merito degli *skomorokhi*⁴.

Ma la Chiesa, pur avversando gli *skomorokhi*, non disdegnava di ricorrere ad un'altra forma di teatro che poteva

² *Ibidem*, p. 87.

³ V. VSEVOLODSKI - GHERNGROSS, *Russki teatr. Ot istokov do serediny XVIII veka* (il teatro russo dalle origini alla metà del XVIII sec.), Mosca, 1957, p. 20.

⁴ *Ibidem*, p. 31. Il Concilio dei cento capitoli (*Stoglavyy Sobor*, 1552), che contiene una violenta condanna dello *skomoroschestvo*, osserva fra l'altro: « Cominciarono a riunirsi in *vataghi* [specie di corporazioni], girando per la Russia in cerca di guadagno... e nel secolo XVI si sistemarono in veri e propri villaggi, di cui alcuni chiamati *Skomorokhovo*; Cfr. anche: *Le Stoglav ou les cent chapitres, Recueil des décisions de l'Assemblée ecclésiastique de Moscou*, 1551., « Bibliothèque de l'Institut français de Leningrad », 1920; e, soprattutto, A. M. RIPELLINO, *Del teatro popolare russo*. « Ricerche slavistiche ». 1953, n. 2, pp. 60-91.

accrescere il suo prestigio e la sua influenza, cioè al dramma liturgico che, uscendo dalle chiese e via via trasformandosi, si insediò prima negli istituti ecclesiastici e poi nei teatri di Corte, a diletto e edificazione degli zar e dei loro familiari. È questa la direttiva culturale che da Bisanzio conduce a Kiev, e alla sua Accademia ecclesiastica, dove si arricchisce del filone culturale polacco. Da qui prosegue il suo viaggio verso settentrione raggiungendo Mosca per affiancarvisi — quasi contemporaneamente, come si vedrà più avanti — a un'altra tradizione teatrale: quella della « commedia inglese », rivestita però di paludamenti tedeschi, proveniente cioè dalla *nemezkaia sloboda*, il sobborgo nord-orientale di Mosca, sorto nel 1652 e abitato essenzialmente da tedeschi e altri stranieri.

All'inizio del '600 abbiamo così, da un lato, un teatro popolare, i cui protagonisti sono o attori-*skomorokhi*, o burattini, nelle due varianti del *Vertep* e di *Petrushka*⁵ e, dall'altro lato, il dramma liturgico.

Solo la seconda metà del secolo — l'anno 1672 per la esattezza — vedrà « nascere », a detta degli storici, l'autentico teatro russo « ufficiale ». Quando, cioè lo zar Àleksei Mikhailovic, padre di Pietro il Grande, tre giorni dopo la nascita del Riformatore, darà ordine al pastore *tedesco* della chiesa luterana di Mosca, Gottfrid Gregori, di « preparare una commedia, onde inscenare il capitolo della Bibbia dedicato ad Ester e di costruire a tale uopo un edificio nuovo nel villag-

⁵ « *Vertep*, scrive ETTORE LO GATTO nella sua *Storia del teatro russo* (Firenze 1952, I vol. p. 7), è l'antro, la stalla in generale, in particolare la stalla dove nacque Nostro Signore ». I burattini erano, in questo caso, montati su lunghe aste, manovrate dal burattinaio. « *Petrushka* — prosegue il Lo Gatto — è il nome consueto del fantoccio del teatro popolare russo », nel quale, aggiungiamo noi, i burattini vengono azionati dalle dita. Già verso la metà del '500, in questi teatri venivano presentati spettacoli di contenuto vetero-testamentario, simili ai « misteri occidentali ». Cfr. anche il VSEVOLODSKI-GHERNGROSS, *Op. cit.*, p. 76. Per « *Petrushka* », cfr. A. M. RIPELLINO, *Op. cit.*, p. 79-82.

gio di Preobrazhenskoe »⁶. Il 17 ottobre, la « commedia » fu rappresentata per la prima volta nel teatro di Corte dello zar Aleksei Mikhailovic, con grande diletto, narrano le cronache, dello zar e dei suoi familiari, i quali, benché gli attori parlassero in tedesco, restarono seduti al loro posto per ben dieci ore. La « commedia » entrò nella storia del teatro russo, con il nome di « *Artakserksovo deistvo* » (« Azione di Artaserse », come traduce il Lo Gatto o, forse meglio, e più semplicemente, « Commedia di Artaserse »).

Quasi contemporaneamente vennero rappresentate due opere del dotto monaco Simeon Polotski (Samuil Emelianovic Petrovski - Sitnianovic, 1629-1680). I titoli delle due opere sono: *O Navchodonosore zare, o tele zlate i o triech otrozech, v pestci ne sozhzhenykh* (Dello zar Nabucodonosor, della statua d'oro e dei tre giovani non arsi nella fornace) e *Komidia pritci o bludnom syne* (« Commedia » della parabola del figliol prodigo).

I due soggetti, presi, rispettivamente, dal biblico *Libro di Daniele* (cap. 3^o) e dal *Nuovo Testamento* (Luca, cap. 15), vennero elaborati drammaturgicamente dal Polotski in versi sillabici e, sostanzialmente, secondo le regole della poetica scolastica, in auge negli istituti ecclesiastici kieviani, che l'avevano mutuata a loro volta dal teatro polacco dei gesuiti. Anche questi due testi teatrali furono scritti espressamente per il teatro di Corte dello zar Aleksei Mikhailovic⁷.

⁶ N. TICHONRAVOV, *Russkie dramaticheskie proizvedenia 1672-1725 godov* (opere drammatiche russe degli anni 1682-1725), Pietroburgo, 1874, vol. I, p. X. Il villaggio di Preobrazhenskoe era il luogo di residenza dello zar. L'edificio « vecchio » era, a quanto pare, un locale nel *Posolski dom* (casa delle ambasciate, una specie di ministero degli esteri). Va detto, e lo si vedrà più ampiamente in seguito, che qui per « commedia » s'intende semplicemente « spettacolo ». Anche *deistvo* (azione, come l'*actus* latino), dal secolo XVI al XVIII, equivale in Russia ad « azione teatrale », cioè, per l'appunto, a « spettacolo ».

⁷ Per meglio intendere il clima culturale in cui si svolse la nascita del teatro di Corte russo, riportiamo il giudizio che sullo zar Aleksei Mikhailovic (il quale regnò dal 1645 al 1676) ci dà un illustre storico della letteratura russa come il Mirski:

Proprio delle due opere di Polotski e di altre tre, particolarmente tipiche, del filone « tedesco » ci occuperemo nel presente studio.

Ora, la seconda metà del XVII secolo, di cui buona parte corrisponde al regno del « tranquillissimo » zar Alessio, è uno dei periodi più tumultuosi della storia russa. Abbiamo il *raskol*, cioè lo scisma della Chiesa ortodossa, provocato dalla revisione dei testi liturgici e culminato nella condanna dell'arciprete Avvakum da parte del Sinodo (1666-67) e nella deposizione del metropolita Nikon; abbiamo la rivolta di Stefan (Stenka) Razin (1670-71); abbiamo la complicata e sanguinosa ascesa di Pietro il Grande al trono, abbiamo la guerra contro la Polonia (fino alla « pace perpetua » del 1686), la guerra contro i Turchi e, infine, la grande drammatica « guerra nordica » contro gli Svedesi.

In questo sommovimento generale della vecchia Rus, e negli inevitabili contatti con l'estero che ne derivano, crescono il desiderio e la curiosità del « nuovo ».

Mosca è la capitale politica e culturale dello Stato russo e mentre durante la prima metà del secolo il ritualismo e il formalismo della vita culturale moscovita sono contraddistinti soprattutto da un rigoroso rispetto della tradizione religiosa, da un'intransigente affermazione della superiorità della Chiesa, del suo cerimoniale e del suo linguaggio, all'avvicinarsi della seconda metà del secolo, e sempre più in questa seconda metà, la situazione muta radicalmente.

« Fu il più simpatico dei monarchi russi. Egli si meritò il soprannome di « tranquillissimo » (*tisciasci*) e in lui vediamo espressi certi aspetti dell'Ortodossia russa, non tanto spirituali quanto estetici e mondani. L'essenza della personalità dello zar Aleksei è una sorta di epicureismo spirituale, che si traduce in un cristianesimo ottimistico, in un attaccamento alle tradizioni ed al rituale della Chiesa, profondo sì ma non fanatico, in un desiderio di vedere intorno a sè tutti felici e tranquilli, ed in una straordinaria capacità di trarre un quieto e dolce godimento da tutte le cose ». *Storia della letteratura russa*, Milano, 1965, pp. 30-31.

I. Reutenfels, dopo aver soggiornato a Mosca nel periodo 1671-73, scriveva: « Il numero dei bravi pittori, un tempo rarissimi nella Moscovia, è cresciuto di molto... Lo si deve al contatto sempre più frequente con gli stranieri... molto bene accolti sia quando arrivano spontaneamente, sia quando invitati... con la promessa di lauti compensi... »⁸.

Il sempre più intenso « scambio culturale » con gli stranieri era l'indice, come si è detto, di un'aspirazione profonda al nuovo, a tutto quanto proveniva dall'estero, indice, spesso, di un'aspirazione al laico e al mondano, quale reazione al canone medioevale bizantino, a tradizioni che la coscienza nazionale cominciava a ripudiare, sentendole superate.

Si comprende quindi come lo zar, spronato dal suo amico e consigliere, l'«occidentalizzante» boiardo Matveiev, volesse assistere — in un teatro riservato, si badi bene, soltanto alla Corte — a spettacoli teatrali di derivazione europea e dotati di una tematica « religiosa » solo fino a un certo punto, contraddistinta com'era dalla netta tendenza a passare da contenuti rigorosamente vetero-testamentari ad argomenti genericamente storici e a far uso del comico⁹.

Se guardiamo all'Europa di questo periodo, vediamo come, superata la fase della primitiva liturgia drammatica e del sacerdote-attore, dei « miracoli » del XIV sec., della « sacra rappresentazione italiana del XV, dei *misteri* e delle *moralités* del XV¹⁰, in Spagna vi sia già stato il *siglo de oro*; la Francia abbia

⁸ I. REUTENFELS, *De rebus Moschoviticis ad Serenissimum magnum Heturiae ducem Cosmum tertium, Patavii*, 1680, p. XI. Citato in: *La comedie d'Artaxerxes*, Paris, 1954, p. 47.

⁹ Cfr. più diffusamente V. VSEVOLODSKI-GHERNGROSS, *op. cit.*, p. 44, dove si parla di apporti rinascimentali alle arti figurative russe.

¹⁰ I « miracoli » erano drammi edificanti in versi che si fanno risalire al XIII secolo. Nati in Francia, si diffusero in tutti i paesi dell'Europa nel trecento. I « misteri » (dal latino *ministerium*), in auge nel teatro medioevale con la loro tematica vetero e neo-testamentaria, ebbero, sul piano della « dinamica » teatrale, il grande me-

già assistito ai trionfi di Corneille, Racine e Molière; in Italia sia fiorita, senza contare il grande teatro rinascimentale, la Commedia dell'Arte, mentre l'Inghilterra ha avuto Shakespeare e gli elisabettiani.

In grave ritardo sui paesi europei più importanti si trova invece la Germania, funestata dalla guerra dei trent'anni (1618-1648). Già alla fine del '500, *troupes* inglesi hanno recitato, prima nella loro lingua e poi in tedesco, drammi elisabettiani, dai quali, tuttavia, il teatro tedesco ha assimilato quasi soltanto l'elemento comico, o addirittura farsesco e plebeo del *clown*, del *fool*, trascurandone gli aspetti squisitamente scespiriani, tragici e filosofici. In Germania il buffone inglese ha assunto i nomi di « Hanswurst » (Giovanni salsiccia) o « Pickelhäring » (Aringa salata). E con quest'ultimo nome lo ritroveremo in Russia proprio in una delle « commedie » di cui ci occuperemo. Solo nel '700 il teatro tedesco avrà finalmente Lessing¹¹. Ora, come si è visto, proprio dalla Germania, attraverso la *Nemezkaia sloboda* e il pastore luterano Gregori, la Russia, che ha finalmente trovato la sua unità politica e una coscienza nazionale, importa buona parte della sua prima « letteratura » drammatica di Corte.

La tematica religiosa vi predomina ancora ed ha una sua utilità « pratica », poiché il soggetto a carattere religioso serve a giustificare agli occhi dei ceti conservatori della società russa del tempo la nuova *potechka*, il nuovo « divertimento » dello zar¹². Si ricordi infatti che la Chiesa ortodossa aveva perseguitato con autentico accanimento gli *skomorokhi*, equi-

rito di ricorrere, nell'ambito dei problemi posti dai « luoghi deputati », a piattaforme-palcoscenici mobili. Le « *moralités* » poi, erano drammi edificanti *allegorici* ('400-'500).

¹¹ Cfr. S. D'AMICO, *Storia del teatro*, Milano 1960, vol. I, p. 333.

¹² *Russkaia dramaturghia poslednei cetverti XVII i naciiala XVIII veka*, a cura di O. A. Derzhavina, Mosca, 1972, p. 6.

parandoli a stregoni pagani¹³ e che lo stesso zar Aleksei Mikhailovic aveva emanato, anni prima, o almeno firmato, un paio di editti contro gli *skomorokhi* e contro il teatro in generale, considerato una *besovskaia igra* (un gioco demoniaco). Si capisce, pertanto, come, per dare il via al suo teatro di Corte, egli chiedesse il parere (che fu favorevole) del suo confidente ecclesiastico. Probabilmente, proprio d'accordo con quest'ultimo, egli indicò al pastore Gregori, per il nuovo teatro, un tema vetero-testamentario.

Gli spettacoli si susseguirono nel seguente ordine¹⁴: 1672: *Esfir ili Artakserksovo deistvo*; 1673: *Aleksei, bozhi celovek*; *Tovia Mladsci*; 1674: *Iudif*; 1674-75: *Zhalostnaia komedia ob Adame i Evve*; *Malaia prochladnaia komedia ob Josife*; *Malaia komedia Baiazet i Tamerlan*; e fra il 1673 e il 1678: *Komedia pritci o bludnom syne*; *O Navkhodonosore tsare, o tele zlate i o triech otrozech, v pestci ne sozhzhenykh*.

I testi ritrovati a tutt'oggi sono quelli relativi alla storia di Ester, a quella di Aleksei uomo del Signore, e a quella di Giuditta; alla « triste commedia » di Adamo e Eva, alla storia di Giuseppe, a quella del sultano Bajazet e di Tamerlano, e alle opere di Simeon Polotski: sul figliol prodigo, su Nabu-

¹³ « Ancora nel 1648, la *Zapretitelnaia Gramota* ordinava fra l'altro: « Non li si lasci entrare nelle case e non si permetta che si facciano accompagnare da orsi e cani », scrive il Lo Gatto e prosegue: « Si prescriveva severamente in questo editto di non cantare canzoni nelle case, nelle vie e nei campi, di non adunarsi per guardar spettacolo, di non ballare, di non cantare a nozze ecc. ecc., per arrivare, dopo decine di prescrizioni negative, a quelle positive di insultare e battere gli *skomorokhi* », (E. Lo Gatto, *op. cit.*, p. 10).

¹⁴ Cfr. N. TICHONRAVOV, *op. cit.*, pp. XLIII e XLIV. La traduzione dei titoli è: Ester o la commedia di Artaserse; Alessio, uomo del Signore; Tobia il giovane; Giuditta; La triste « commedia » di Adamo ed Eva; La breve divertente « commedia » di Giuseppe; La breve « commedia » di Bajazet e Tamerlano; La « commedia » della parabola del figliol prodigo; Sullo zar Nabucodonosor, sulla statua d'oro, e sui tre giovani usciti indenni dalla fornace.

codonosor e sui tre giovani ebrei che non vollero riverirlo come un dio.

Il copione della *Commedia di Artaserse*, che ancora il Tichonravov considerava irreperibile¹⁵, veniva pubblicato, nel 1954, in Francia e, nel 1957, a Leningrado¹⁶.

Per motivi che esporremo più oltre, incentreremo la nostra analisi sui seguenti testi¹⁷: *Bajazet e Tamerlano*, *Giuditta*, e *Adamo ed Eva*, della serie « tedesca »; sulle due opere di Simeon Polotski, più simili al teatro scolastico di Corte.

In *Giuditta* e in *Bajazet e Tamerlano*, ma specie nella prima delle due opere, l'influenza della « commedia inglese » appare particolarmente evidente, per il netto contrasto fra l'antiquato linguaggio tradizionale della letteratura scritta dell'epoca e il parlato popolare degli « intermezzi » comici, mentre l'interesse di *Adamo ed Eva* consiste, invece, nel suo rifarsi al mistero-*moralité* medioevale e nella totale assenza dell'elemento comico.

Ma in primo luogo ci soffermeremo sul *Figliol prodigo* e sul *Nabucodonosor* di Simeon Polotski, perché, astraendo da qualsiasi considerazione di carattere estetico, interessa l'uso che questo erudito monaco « illuminista » fa della versificazione sillabica, segnando un momento nuovo nella storia del processo di formazione della lingua letteraria russa.

Oltre che per motivi di spazio, ci è sembrato opportuno sorvolare, per altri di carattere estetico, su *Giuseppe* (anche per l'incompletezza del testo tramandatoci), su *Alessio*, *uomo del Signore*, primo incerto tentativo di scrittura teatrale, e su

¹⁵ N. TICHONRAVOV, *op. cit.*, p. III.

¹⁶ *La comédie d'Artaxérxès... texte allemande et texte russe*, Parigi, 1954; I. KUDRIAVTSEV, *Artakserksovo deistvo*, Leningrado, 1957.

¹⁷ D'ora in avanti per comodità di esposizione e di lettura, abbrevieremo i titoli come segue: *Ester*, *Bajazet e Tamerlano*, *Giuditta*, *Adamo ed Eva*, *Il figliol prodigo*, *Nabucodonosor*.

Ester, nata su ordinazione e portata a termine in un brevissimo lasso di tempo.

Il copione di *Tobia il giovane* è invece andato perso.

Ma sarà forse bene spendere prima qualche parola sulla terminologia teatrale dell'epoca. Abbiamo infatti trovato nei titoli da noi citati sostantivi come *komedia* e *deistvo* e aggettivi come *prochladnaia* e *zhalostnaia*, che necessitano di qualche chiarimento. Ci soccorre anche in questo, il Vsevolodoski-Gherngross, avvertendoci che verso la fine del secolo XVII il termine *komedia* aveva ormai sostituito quello di *potecha* (divertimento), mentre i termini *drama* e *teatr* dovevano entrare a far parte del lessico russo solo nel '700¹⁸. Nel periodo da noi considerato, *komedia* e *deistvo*, come s'è già accennato, rivestivano in realtà il significato generico di « spettacolo », e questo sin quasi dai tempi di Boris Godunov¹⁹, mentre *komedia* verrà ad assumere il suo significato moderno solo con Sumarokov (intorno, cioè, al 1750).

Per *malaia komedia* (spettacolo breve), come nel caso di *Malaia Komedia o Baiazete i Tamerlane*, si intendeva una rappresentazione che non doveva superare i 3 o i 4 atti, mentre *Giuditta*, tanto per esemplificare, ne ha 7 e *Il figliol prodigo* 6.

La *zhalostnaia* (triste, lamentevole) *komedia* implica un finale tragico (ad esempio la *zhalostnaia komedia ob Adame i Evve*), mentre la *Malaia prokhladnaia komedia ob Iosife* con il termine *prokhladnaia* (divertente, gradevole) sottintende un lieto fine. Da notare che il sostantivo *deistvo* (azione, *operatio*, dal verbo *deistvovat*) poteva significare anche un singolo « atto » teatrale, nell'accezione moderna di questo termine.

¹⁸ V. VSEVOLODSKI - GHERNGROSS, *op. cit.*, p. 6.

¹⁹ P. BERKOV, *Iz istorii russkoi teatralnoi terminologhii* (dalla storia della terminologia teatrale russa) in *Trudy otdela drevnerusskoi literatury*, XI, Accademia delle scienze dell'URSS, M.-L., 1955, p. 280.

Pare poi che all'inizio del '700 *deistvo* acquistasse pure il significato di «messinscena», di «inscenare», «rappresentare», per l'equivalente latino di *comediam ago*, o *facio histrioniam* ²⁰.

Abbiamo così *Giuditta*, *Bajazet* e *Tamerlano*, e *Adamo ed Eva*, da un lato, tutti e tre in prosa, e *Nabucodonosor* e *Il figliol prodigo* in versi, dall'altro, scritti e rappresentati, a Mosca, più o meno nello stesso quinquennio ²¹.

Simeon Polotski (1629-1680), terminati nel 1650 gli studi all'Accademia ecclesiastica di Kiev, partì per l'Occidente, dove entrò in contatto « con la scuola dei gesuiti e con la filosofia del razionalismo e la poetica classicistica che si rispecchiano in tutta la sua susseguente attività » ²². Nel 1656, si fece monaco e prese i voti nella città di Polotsk (tra Vitebsk e Vilna, donde il suo nome), e qui cominciò a scrivere versi in polacco e ucraino.

Nel 1663, Polotski si trasferì a Mosca, approfondì la propria conoscenza del russo, rinunciando gradualmente alla materna lingua ucraina, e diventò, fra l'altro, istitutore dei figli dello zar, nonché amico dei più influenti rappresentanti del clero e del governo.

²⁰ P. BERKOV, *op. cit.*, p. 284, nota 2. Sembra altresì che la parola *featr* (nel senso di *scena*) compaia per la prima volta nella storia della letteratura russa nella quinta parte del *Figliol prodigo*, indicazione agli attori. (« *Tokmo edin sluga na featre ostanet* », solo un servo rimarrà in scena; N. TICHONRAVON, *op. cit.*, p. 318), e quindi « trent'anni prima della data generalmente stabilita » dagli storici del teatro, cioè il 1702.

²¹ Le opinioni sulla priorità di una data opera — nel quadro generale della « nascita » del teatro russo — divergono. Mentre il Vsevolodovski-Gherngross (*op. cit.*, p. 45) concede la priorità a Polotski e alla sua drammaturgia semi-scolastica, partendo addirittura dal 1860 e contrassegnando, come tutti, con il 1672 l'attività del gruppo « tedesco », gli altri storici del teatro, a cominciare dal Tichonravov, (*op. cit.*, p. XLIX) datano genericamente, e secondo noi a ragione, le opere di Polotski come scritte e rappresentate fra il 1673 e il 1678.

²² VSEVOLODSKI-GHERNGROSS, *op. cit.*, p. 84.

È in questi anni che videro la luce due « commedie » entrate di diritto nella storia del teatro russo e pubblicate, a suo tempo, nella raccolta poetica di Polotski, intitolata *Rifmologhion* (1679, da *rifma* e *logos*), che con *Vertograd mnogotsvetnyi* (1678-79) e *Rifmotvornaia Psaltyr* (1680) rappresenta il suo *opus* poetico²³. Nei suoi versi, Polotski parlava dei più svariati avvenimenti, in ispecie della vita di Corte (per esempio, della nascita di Pietro il Grande), spesso in forma di panegirico, precorrendo così le odi classiche russe del '700 e comportandosi da poeta di Corte, quale in effetti era. Si devono inoltre alla sua penna numerosi versi scherzosi e satirici²⁴.

Il Salterio in rime (scritto per opporsi all'uso invalso nella Russia d'allora di ricorrere ad analoghi Salteri polacchi, e non solo in Ucraina, ma anche a Mosca) ottenne un grande successo e fu uno dei libri considerati da Lamonosov *vraty ucenosti* (la porta della scienza)²⁵.

Per Polotski, il talento non è il fattore decisivo dell'opera d'arte e nemmeno lo è la sincerità del sentimento: conta veramente solo la *premudrost* (profonda saggezza)²⁶.

In una poesia intitolata *Glas naroda* (la voce del popolo) fra l'altro si legge: « Cto naipàce ot pràvdy dalekò byvàet /

²³ *Vertograd mnogotsvetnyi* significa in slavo antico « giardino » o « vigna » multicolore. « Le poesie vi sono disposte, per ordine alfabetico, come in un dizionario enciclopedico e l'aggettivo *multicolore* indica il rifiuto di qualsiasi unità tematica o di genere, mentre privilegia la ricchezza dell'« informazione » (A. PANCENKO, *O russkom literaturnom byte rubezha XVII-XVIII vekov*, p. 270). *Vertograd mnogotsvetnyi* comprende più di 30.000 versi, per un totale di 1246 poesie, divise in « rubriche »: « ammonimenti », « somiglianze », « epitaffi » ecc.

²⁴ Oggi le sue opere migliori sono riunite in un volume intitolato: SIMEON POLOTSKI, *Izbrannye socinenia*, a cura di I. Eremin. M.-L., 1953.

²⁵ *Ocerki istorii SSSR. Period feodalizma*. Accademia delle scienze dell'URSS, Mosca, 1955, p. 613.

²⁶ A. PANCENKO, *Slovo i znanie v estëtike Simeona Polotskogo* (la parola e la conoscenza nell'estetica di Simeon Polotski) in *Pamiatniki russkoi literatury X-XVII vekov*, Accademia delle scienze dell'URSS. M.-L., 1970, pp. 232 e seg.

glàsu naròda mùdryi muzh to pricitàet. / Jàko cto libo naròd
obyce chvaliti, / to konècno dostòino iest chulìmo byti, / ...
Ne vèrui ùbo glàsu òbstcemu noròda / istcì v dèle pràvdy
celovècia ròda... / »²⁷.

Il Pancenko si affretta ad osservare che « non si deve, comunque, dimenticare come il disprezzo per il popolo, e per la sua arte « abbietta », per i suoi giudizi, e per il suo modo di vita fossero assurti a vero e proprio canone nell'estetica di quel periodo »²⁸. Nè, possiamo aggiungere, si deve scordarlo nel leggere prologhi ed epiloghi delle « commedie » di quegli anni²⁹.

« Per Polotski — prosegue il Pancenko —, il criterio del valore sociale di un uomo era quindi determinato dal suo grado d'istruzione, di quell'istruzione scolastica, che fra gli apologeti della « latinità » era considerata, alla vigilia delle grandi trasformazioni [di Pietro il Grande], il colmo della saggezza (*premudrosti*) ». Tanto che Polotski non attribuisce particolare importanza alle divergenze fra chiesa cattolica e greco-ortodossa e non trova difficoltà a far rientrare, sia pure con qualche riserva, nella *premudrost* i libri « ellenici », proibiti dalla Chiesa, ma secondo Polotski poco pericolosi per i possessori di una *premudrost* eticamente determinata.

Per il filosofo e teologo catalano del '200 Raimondo Lullo, scrive ancora il Pancenko³⁰, la verità è una sola. Qualsiasi

²⁷ « Ciò che giace il più lungi possibile dalla verità / l'uomo sapiente lo attribuisce alla voce del popolo. / Ciò che il popolo suole elogiare / naturalmente è degno d'ogni disprezzo / ... Non prestare quindi fede alla voce del popolo / ma cerca nei fatti la verità della specie umana ... / ».

²⁸ A. PANCENKO, *op. cit.*, p. 236.

²⁹ Prendiamo, ad esempio, il prologo del *Nabucodonosor* (N. TICHONRAVOV, *op. cit.*, p. 324-25) « O zar chiarissimo e fedelissimo... / dato come sole a tutti gli ortodossi, / che riluci di ogni bene / come il sole dei suoi raggi! » ecc. ecc.

³⁰ Osserva il suddetto autore (*op. cit.*, p. 238, nt. 22) che le opere di Raimondo Lullo erano molto popolari nella Russia dell'epoca. Cfr. anche A. GORFUNKEL,

dogma o principio etico sono suscettibili di spiegazione razionale. Così il panlogismo, la dottrina vetero e neo-testamentaria sul Logos, sul Verbo sono le pietre miliari dell'estetica di Polotski. « Questi, prosegue il Pancenko, nell'identificare Verbo divino e Parola, come elemento primario della conoscenza, considera se stesso "benedetto dall'alto" ». L'universo è un libro, afferma Sant'Agostino, il libro è composto di parole e l'uomo in possesso del Logos è, metaforicamente, un libro. Da qui il passo all'identificazione fra universo (come insieme di fenomeni dei sensi e dello spirito) e alfabeto è breve. E chi possiede questa scienza e la predica, benedetto dall'alto com'è, svolge le funzioni di un apostolo: l'apostolo Polotski, che, d'altronde, in una poesia, si autodefinisce per l'appunto tale ³¹. Un apostolo, forse, più della cultura che della fede, un « aristocratico dello spirito », il quale vede la propria missione nel diffondere un certo tipo di cultura fra i « provinciali » moscoviti ³².

Ma più che per le sue concezioni estetico-filosofiche, Simeon Polotski, come si è detto, trova posto nella storia della letteratura del suo paese per la riforma poetica da lui operata nel campo del verso russo, con l'introdurvi, a partire dal 1760, la versificazione sillabica, ripresa dal latino e dal polacco.

Con Polotski, dal sistema presillabico della prima metà del XVII secolo, con un numero vario di sillabe in rima, si passa a quello isosillabico, basato su un numero di sillabe uguale in ogni singola poesia.

« *Velikaia nauka* » Raimunda Lullia i ieie citateli (la « Arbore de Scienza » di Raimondo Lullo e i suoi lettori) in *XVIII vek*, tomo V, M.-L. 1962, pp. 336-348.

³¹ A. PANCENKO, *op. cit.*, p. 241.

³² Polotski si occupava anche di astrologia, possedeva un'enorme biblioteca, e lo si può considerare, beninteso paradossalmente, un precursore dell'illuminismo russo. Cfr. anche P. BERKOV, *Kniga v poezii Simeona Polotskogo* (il libro nella poesia di Simeon Polotski, in *Literatura i obščestvennaia mysl v drevnei Rusi*. Len., 1969, p. 260.

I *virsci*³³ sillabici, a rima femminile³⁴ baciata e con la cesura, comprendono quasi sempre 13 o 11 sillabe, e proprio in *virsci* sillabici sono composte le due opere teatrali del Polotski: *Il figliol prodigo* e *Nabucodonosor*.

La prima delle due « commedie » è tratta dalla parabola evangelica e se ne discosta là dove dedica particolare attenzione all'episodio della partenza dalla casa paterna e alle peregrinazioni in « terre lontane ».

Il Vsevolodski-Gherngross³⁵ ritiene che l'opera sia stata composta nel 1665, in concomitanza con la fuga all'estero del figlio di Ordyn-Nastciokin, un diplomatico russo molto benvenuto dallo zar, con susseguente perdono concesso da quest'ultimo al giovane. Si riscontrano altre lievi discordanze (e alcuni episodi e personaggi aggiunti) fra testo evangelico e soggetto della « commedia », ma nell'insieme l'autore cerca di seguire il più possibile la sacra dottrina.

Il figliol prodigo, composto di un prologo, di sei atti, (*ciasti*), di alcuni « intermezzi »³⁶ e di un epilogo, è costruito, benché privo di personaggi allegorici, secondo i canoni del dramma scolastico europeo, strumento di propaganda pedagogica e religiosa.

³³ Dal polacco *wiersz*. Il nome compare per la prima volta in Russia all'inizio del XVII sec. In seguito il verso sillabico, dopo i lavori di Lomonosov e Trediakovski, cederà il passo al verso tonico.

³⁴ Cioè con l'accento sulla penultima sillaba. Es. « Vèliu pòlzu mòzhet pritcia dàti tòkmo izvòlte prilèzhno vnimàti ». (La parabola può essere molto utile / basta che prestate sufficiente attenzione). È la fine del prologo di *Il figliol prodigo*.

³⁵ V. VSEVOLODSKI-GHERNGROSS, *op. cit.*, pp. 89-90.

³⁶ Che sono andati persi, tranne uno intitolato *Piàniza i blùdnyi* (l'ubriacone e il figliol prodigo), pubblicato con altri 6 « intermezzi » dal Tichonravov, (*op. cit.* p. 417). *L'intermedium*, *l'interludium* era apparso per la prima volta in Inghilterra alla fine del Medioevo (allo scopo di far riposare il pubblico dai contenuti seri). Vi predominava l'elemento farsesco, buffonesco, mentre nel caso del *Figliol prodigo* così non è, cosa che induce la Derzhavina a considerare i relativi « intermezzi », a carattere sostanzialmente scolastico e didattico, come dovuti alla penna « di qualche insegnante dell'Accademia slavo-greca-latina » di Mosca. (O. DERZHAVINA, *op. cit.*, p. 43).

Polotski vi si dimostra, da uomo colto e « progressivo » per la sua epoca qual'è, contrario alla « repressione », all'autoritarismo paterno e favorevole invece a una parziale libertà dei figli, al loro diritto a disporre di se stessi. Il « suo » padre è, si direbbe oggi, un conservatore illuminato, cosa che non stupisce dopo quanto s'è detto sulla concezione del mondo di questo monaco « enciclopedista ». Alcune frasi del prologo hanno un vago sapore di dichiarazione teorica. Polotski, infatti, vi asserisce la superiorità di un materiale letterario recepito « concretamente », nell'« azione vista con gli occhi »³⁷, e poco più avanti teorizza l'opportunità di ricorrere agli « intermezzi », che « divertono il pubblico: ciò che resta immutato finisce per stancare ». Corollario immancabile del teatro scolastico è poi l'affermazione per cui l'opera dev'essere non solo piacevole ai sensi (« *ne tòkmo serdzàm* »), ma utile alla morale (« *no du-sciam* »). Si deduce da tutto questo, come fa la Derzhavina, che « con i suoi esperimenti drammatici, Polotski voleva accrescere e dimostrare l'importanza del teatro, quale rilevante forza culturale e sociale »³⁸.

Il figliol prodigo ottenne un grande successo e fu stampato e ristampato (1680 e 1705), corredato da ben 37 incisioni³⁹.

Anche *Nabucodonosor* segue sostanzialmente gli schemi del dramma scolastico, sia pure « russificato », cioè dotato di un canale comunicativo più semplice e immediato. Si tratta, una volta ancora, del vecchio e rudimentale *Spettacolo della fornace*, una delle prime « sacre rappresentazioni » russe, qui rielaborata letterariamente⁴⁰.

³⁷ P. BERKOV, *Iz istorii russkoi teatralnoi terminologii*, già citato, p. 285.

³⁸ O. DERHAVINA, *op. cit.*, p. 42.

³⁹ Se ne possono ammirare tre in V. VSEVOLODSKI-GHERNCROSS, *op. cit.*, pp. 92-94.

⁴⁰ Il testo più noto, nella storia del teatro, fra quanti si ispirano a questo racconto biblico, è opera del gesuita N. Caussen (1580-1651), confessore di Luigi XIII.

Nabucodonosor è un atto unico (con prologo ed epilogo), steso in distici di endecasillabi a rime bacciate. Nell'insieme, l'« adattamento teatrale » di Polotski, ricco di effetti scenici, (musiche, « fuoco » della fornace ecc.) colpisce per la sua costruzione insolitamente compatta.

Subito prima dell'epilogo ⁴¹, il giovane Avdenago consiglia a Nabucodonosor (che nella *pièce* di Polotski alla fine viene perdonato): Vèrnyi rab bùdi nebèsna Vladyki: / Smirèn iavisia: On bùdet s tobòi, / i ukrepìt tia svoièi rukòi / ⁴². Come a dire: eccelso zar, sii docile ai voleri del Signore e della Chiesa e avrai un regno pacifico e felice. L'ammonimento è di una chiarezza esemplare. Anche se a quanto sappiamo del regno di Aleksei Mikhailovic, non ve ne fosse poi particolare bisogno.

Senz'altro meno importanti per la storia della letteratura, ma indubbiamente più interessanti e attuali per quella del teatro, sono le opere del gruppo «tedesco». Divergendo in questo dal giudizio, relativamente recente, della Derzhavina ⁴³ e senza voler sminuire le virtù di scrittore di Simeon Polotski, ci sentiamo indotti a condividere l'opinione espressa circa cent'anni prima (1874) da N. Tichonravov ⁴⁴, il quale scriveva: « Le commedie di Polotski erano tutt'altra cosa dei nuovi divertimenti (*potechi*) tedeschi, organizzati da Matveiev », e consi-

Sembra che il Polotski fosse a conoscenza di questa tragedia in 5 atti e in versi latini, che alla fine ci mostra un Nabucodonosor punito per il suo orgoglio: l'altezzoso re, impazzito, penserà per sette anni d'essere un toro. (N. DERZHAVINA, *op. cit.*, p. 34). Polotski segue il testo biblico più fedelmente di Caussen. I giovani ebrei non vengono presentati come martiri *cristiani* e i loro nomi sono quelli della Bibbia.

⁴¹ N. TICHONRAVOV, *op. cit.*, p. 335.

⁴² « Sii schiavo fedele del Signore celeste: / mostrati docile ed Egli sarà con te, / e ti rafforzerà con la sua mano ».

⁴³ N. DERZHAVINA, *op. cit.*, p. 43. « Le opere di Polotski sono molto migliori di quelle del suo tempo, sia del teatro scolastico, sia del teatro di Corte ».

⁴⁴ N. TICHONRAVOV, *op. cit.*, p. XII, Artamon Matveiev, dignitario importante della Corte dello zar Aleksei Mikhailovic e intimo amico di quest'ultimo, già prima del 1672 aveva organizzato un suo teatrino domestico, in cui si esibivano, soprattutto, musicisti. Talvolta si esibiva egli stesso come attore.

derava le prime troppo « libresche ». È un giudizio molto più *teatrale* che letterario. Con il gruppo « tedesco » ci avviciniamo, infatti, come s'è già detto, alle validissime tradizioni teatrali del '400 inglese. « Nata fra attori di professione, preoccupati innanzitutto della potenza degli effetti scenici, la « commedia inglese » [in Germania] abbandona ogni genere di versificazione e veste i panni della prosa, espressione più *naturale* della vita... Autore e attore sono una medesima persona... Le prime « commedie » rappresentate alla Corte di Aleksei Mikhailovic sono vere e proprie traduzioni di queste *pièces* tedesco-inglesi »⁴⁵.

I lavori del gruppo « tedesco », a differenza delle opere di Polotski, e *nonostante* gli argomenti biblici, si muovono sostanzialmente in un'atmosfera di *divertimento* mondano, di ricerca dell'effetto teatrale, di *teatralità* (nell'accezione teorica che di questo termine dava, per esempio, nel '900, un Meierchòld, e in cui il testo teatrale non appare come la parte più rilevante dello spettacolo). Il tragico vi si mescola con il comico, il naturalismo, a momenti truculento, si affianca alla farsa, dando luogo a chiari esiti di « grottesco ». *Giuditta* ne è l'esempio più lampante.

Quest'opera, piuttosto lunga, divisa in 7 atti, 29 *seni* (scene o episodi) e un « intermezzo » fra il 3° e il 4° atto, si avvale di un numero rilevante di personaggi: ben 63. Ci è pervenuta in 5 varianti, ciò che testimonia della sua popolarità.

In parte, è una traduzione dal tedesco⁴⁶, in parte, una

⁴⁵ *Ibidem*, p. XVIII e seg.

⁴⁶ Cfr. O. DERZHAVINA, *Zadaci izucenia perevodnoi povesti i dramaturghii XVII veka* (i problemi dello studio della traduzione della *povest* e della drammaturgia del XVII sec.) in *Aktualnye zadaci izucenia russkoi literatury XI-XVII vekov* M.-L. 1964, p. 222 e seg.. Si noti come a pag. 249 l'A. critichi aspramente la tendenza degli studiosi di teatro (e non di teatro) sovietici a sottovalutare i problemi « formali » (di un'analisi delle « immagini », della composizione, degli strumenti linguistici, dello stile ecc.), mentre privilegiano nettamente l'ideologia.

rielaborazione, con l'uso, specie nei monologhi, dell'originale biblico slavo ⁴⁷.

L'azione di *Giuditta* si sviluppa contemporaneamente nel palazzo di Nabucodonosor, nell'accampamento del comandante in campo delle truppe assire Oloferne, nella città di Betulia ⁴⁸ e nella casa di Giuditta. La quale, sia detto per inciso, compare in scena solo nel IV atto.

Nel prologo, qui chiamato *predislovie* (introduzione), si parla apertamente del *liutyi busurman*, cioè dello « spietato infedele » alludendo così ai turchi, con i quali la Russia si trovava in guerra dal 1673. La vittoria dell'astuta Giuditta e dei coraggiosi ebrei sugli Assiri si identifica così con l'auspicato trionfo della Russia sulla Turchia. In generale, un'atmosfera di caldo patriottismo circola nell'intera *pièce*, mitigata solo dall'elemento comico, impersonato dal soldato assiro Susakim, fatto prigioniero dagli ebrei, e dalla servente di Giuditta, Abra, che sono i *lustige Person* o, in russo, *duratskie persony*, cioè i buffoni ⁴⁹. Non mancano i movimenti veramente drammatici e teatralmente efficaci, talvolta interrotti, in una specie di *suspence*, dagli interventi di Abra e Susakim. Costui, tipico « Hanswurst », pensa esclusivamente alla pancia e ai « piaceri carnali », anche quando si trova in pericolo la sua stessa vita, o, più precisamente, la sua testa.

Quando lo persuadono che sta ormai per essere decapitato, Susakim dedica lunghi discorsi di congedo al mondo intero, cercando così di procrastinare l'attimo fatale, e quando, infine, viene « decapitato », ma con una « coda di volpe » (accessorio tipico della farsa tedesca), dopo qualche minuto si rial-

⁴⁷ Cfr. N. TICHONRAVOV, *op. cit.*, p. XXI nota 1.

⁴⁸ È incerto dove si trovi. Pare, in qualche punto della vallata di Esdreton (cfr. 4, 5; 7, 3).

⁴⁹ Cfr. V. VSEVOLODOSKI-GERNGROSS, *op. cit.*, p. 112.

za in piedi e, come sotto *shock*, comincia a guardarsi attorno in cerca della propria testa, domandandosi se è vivo o morto. Qui si rivolge agli spettatori: « Se qualcuno di voi ha nascosto, per amore o per gioco, la mia testa, lo supplico, umilmente, ma senza togliermi il cappello, di restituirmela »⁵⁰. E quando Giuditta ordina alla sua serva Abra di infilare nel sacco la testa di Oloferne, da lei appena staccata dal busto, Abra commenta: « Mai io avrei avuto tanto fegato! Spiccare la testa a un guerriero così in gamba!... Che dirà, poveretto, quando si sveglierà senza la capoccia, rubatagli da Giuditta? ». Dal linguaggio, rude, arcaico e, insieme pomposo, dalla logorroica magniloquenza di stampo antico degli episodi drammatici, e da quelle che definiremmo « enunciazioni di propositi » si passa così al parlato volgare, cui ricorrono anche i « buffoni » (chiamati addirittura con il loro nome tedesco: Pickelhäring e Tölpel) di *Bajazet e Tamerlano*, chiamato anche, come si è visto, *Temir-Aksakovo deistvo*⁵¹ e inscenato da Juri Hübner, stretto collaboratore di Gregori, caduto nel frattempo malato. Eccone la trama.

L'imperatore di Bisanzio chiede aiuto a Tamerlano contro i turchi, guidati da Bajazet, che hanno invaso il territorio bizantino. Tamerlano, una volta falliti i suoi sforzi di risolvere pacificamente la contesa, muove contro i Turchi, ha la

⁵⁰ N. TICHONRAVOV, *op. cit.*, p. 186. L'A. scrive, tra l'altro (p. XXI): « La buffa scenetta della decapitazione, con la coda di volpe al posto della spada, e la susseguente ricerca della propria testa dovevano figurare tra i numeri prediletti dal pubblico del teatro popolare tedesco ». E l'A. aggiunge, alla pagina seguente: « Fra il 3° e il 4° atto c'era un *Singet-Spiel*: ciascuno dei re che si arrendevano ad Oloferne cantava un lamento in versi ». E della serva Abra, nell'introduzione di André Mazon alla già citata edizione parigina della *Commedia di Artaserse* (p. 51) si legge: « ... les déclarations candidement ciniques de Abra, toute prête a voir sa maîtresse se donner à Olopherne et elle même à être violée, épousée, riche des bijoux de Judith, à vivre dans l'opulence auprès d'un mari étranger ».

⁵¹ Temir Aksak è il nome dato in Russia a Tamerlano (Timur, Timur Dusak, 1336-1405). Il suo nemico è Bajazid I (1366-1403), già vincitore a Nicopoli, nel 1336, dei Crociati, guidati dal re di Polonia.

meglio su Bajazet, lo fa prigioniero e lo rinchiude in una gabbia, dentro la quale il sultano si suicida, non potendo sopportare tanto disonore.

Questo è il soggetto storico — a sfondo patriottico come in *Giuditta*, e per i medesimi motivi — della « commedia »; soggetto abbastanza fedele alla realtà dei fatti. Il 28 luglio 1402 Tamerlano sconfisse, infatti, il sultano nei pressi di Ankara, e nel 1403 Bajazid si suicidò. Gli studiosi russi sono discordi sulla derivazione del testo di Hübner, mentre taluni la individuano nella tragedia di Marlowe *Tamberlain the Great*, rappresentata a Londra nel 1588⁵². La Derzhavina — secondo noi giustamente — crede di individuare la fonte esatta in un *Tamerlano* di Jean du Bec⁵³. Vale la pena di notare come tutti gli autori⁵⁴ idealizzino la figura di Tamerlano e talvolta, addirittura, come nella versione russa, ne facciano quasi un cristiano, presentando invece Bajazet come il feroce e grossolano capo degli « infedeli ». Nell'atto terzo, episodio secondo⁵⁵, sentiamo Tamerlano pregare per la salvezza del cristianesimo. La spiegazione non è difficile: sta nel senso di riconoscenza che l'Occidente cristiano e Bisanzio nutrivano per un Tamerlano nemico dei Turchi, geograficamente a loro più vicini.

Nel 1395, le truppe di Tamerlano entrarono in territorio russo, rimasero 15 giorni presso il fiume Oka e quindi ripresero la via dell'Oriente. « L'evento fu considerato un 'miracolo', da attribuirsi all'intervento dell'icona della Madonna di Vladimir, trasportata proprio allora da Vladimir a Mosca »⁵⁶.

⁵² Cfr. V. VSEVOLODSKI-GHERNGROSS, *op. cit.*, p. 114. L'A. considera l'opera di Hübner come la « rielaborazione di un frammento della tragedia di Marlowe ».

⁵³ JEAN DU BEC, *Histoire du Grand Empereur Tamerlanes*, Paris, 1594.

⁵⁴ Anche VELES DE GUEVARE LUIS, *Le grand Tamerlan de Persie* (1668); NICOLAS PRADON, *Tamerlan ou la mort de Bajazet* (1611) ecc.

⁵⁵ N. TICHONRAVOV, *op. cit.*, p. 237.

⁵⁶ D. DERZHAVINA, *Russkaia dramaturghia poslednei cetverti XVII i naciata XVII v.*, M. 1972, p. 8.

In *Tamerlano* l'azione si svolge ora nel suo accampamento, ora in quello di Bajazet, con scene di battaglia (si vede perfino Tamerlano a cavallo) e momenti sanguinosi, tipici del naturalismo teatrale inglese. Viene tagliata la testa a un messaggero segreto di Bajazet, e quest'ultimo, fatto prigioniero e rinchiuso in gabbia, si proietta con il capo contro le sbarre di ferro.

Dice il guerriero di Tamerlano, Aksalla: « Ei, gòlovu vsiù sokruscìl i mozg vîdet »⁵⁷.

In *Tamerlano* manca qualsiasi unità di tempo e luogo; come in *Giuditta*, il serio si alterna al comico, ma con minore potenza espressiva: Pickelhäring e Tölpel (altro personaggio della farsa tedesca) non reggono il confronto con Susakim e Abra, mentre il comico scade quasi sempre al livello di *lazzi* di bassa lega e di vere e proprie « botte da orbi », seguite da grandi urla, di marca teatrale tipicamente tedesca.

Completamente diversa dagli altri spettacoli del ciclo offerto dai suoi collaboratori «tedeschi» allo zar Aleksei Mikhailovic è l'*Adamo ed Eva*, « commedia triste » scritta in un russo molto puro, ben diverso da quello, zeppo di germanismi, di *Giuditta* e di *Tamerlano*, tanto che il Vsevolodski-Gherngross esclude che possa trattarsi di una traduzione e ne attribuisce la probabile paternità a Stefan Cizhinski⁵⁸.

Il soggetto è preso dalla Genesi. La dialettica del bene e del male, contenuta nel mistero del peccato originale, viene imper-

⁵⁷ N. TICHONRAVOV, *op. cit.*, p. 241. La traduzione è: « Si è rotta tutta la testa e si vede il cervello ».

⁵⁸ V. VSEVOLODSKI-GERNGROSS, *op. cit.*, p. 115. Cizhinski, scrive l'A., dopo aver insegnato latino nella scuola di un monastero e poi a Smolensk, aveva trovato lavoro presso il biardo Matveiev. Fu, in sostanza, un continuatore delle tradizioni di Simeon Polotski, e i suoi spettacoli furono veramente russi anche perché nel frattempo gli attori russi del teatro di Corte avevano imparato a recitare. La Derzhavina obietta: « Data l'assenza di ucrainismi... la "commedia" può averla scritta anche Gregori... e qualcun altro averla poi rielaborata e ripulita dai germanismi » (*op. cit.*, p. 31). Con gli scarsi documenti a disposizione sono questioni impossibili a risolversi.

sonata da un serpente, insinuante, seduttore e loico, con tutti i crismi della tradizione scritta e orale sul Maligno teatrale; da un'Eva molto « femminile », spensierata e curiosa di esperienze nuove; da un Adamo « marito » flemmatico e lievemente noioso, con una chiara e insolita tipizzazione psicologica di questo personaggio.

Una volta assaggiato il frutto proibito, la prima coppia dovrà presentarsi davanti al tribunale celeste in uno di quegli episodi, definiti *procès du paradis* in Francia, e *Paradeis Spiele* in Germania, che spesso venivano inseriti nei « misteri » e nelle « sacre rappresentazioni » medioevali. A partire dal secondo episodio dell'atto terzo, Dio Padre e Dio Figlio (le cui apparizioni sceniche erano rigorosamente vietate dalla poetica scolastica), la Verità, la Misericordia, la Pace giudicano i « colpevoli ».

In una copia della *pièce*, pubblicata successivamente a quella del Tichonravov, che s'interrompe col secondo episodio dell'atto 4^o, l'azione arriva al 2^o episodio del 5^o atto ⁵⁹.

Le ultime parole sono pronunciate dal Figlio di Dio e, ottimisticamente, preannunciano la Redenzione. A quanto si può supporre, doveva poi comparire Dio Padre e pronunciare la sentenza, conforme alle parole del Figlio ⁶⁰.

In *Adamo ed Eva* predominano i dialoghi, all'azione l'A. cerca di sostituire, come s'è già detto, la psicologia, mentre è totalmente assente l'elemento comico e farsesco tipico della « commedia inglese » ⁶¹.

È un ritorno alla *moralité*, al *moral play* e ai personaggi

⁵⁹ Mentre il Tichonravov trae la sua pubblicazione dalla variante che si trova nella biblioteca « Saltykov-Stedrin » di Leningrado, l'altra, più completa, fa parte di una raccolta svedese del XVII secolo, appartenente a J. Q. Sparvenfeld.

⁶⁰ Cfr. O. DERHZAVINA, *op. cit.*, p. 31.

⁶¹ Un'opinione, molto discutibile, data la scarsa documentazione sulla paternità delle « commedie », ma che vale la pena di riportare è quella di André Mazon (*op.*

allegorici. Tuttavia, in *Adamo ed Eva* un generico fascino arcaico non manca di impressionarci, come in alcune altre opere da noi prese in esame, per le palesi connessioni con il teatro moderno e, soprattutto, per la « convenzione teatrale » che li accomuna.

Né la ridondanza linguistica, né i germanismi ⁶², né gli elementi di slavo ecclesiastico — dopo una prima impressione di disagio dovuta alla assenza di una norma precisa del linguaggio — nuociono a una ricezione teatrale corretta del testo. E nemmeno le autodescrizioni e le enunciazioni di propositi e di principi morali impediscono di rilevare la ricchezza polisemica di personaggi fondamentalmente « stilizzati » e vicini alla « maschera », in un contesto per eccellenza antinaturalistico, imposto anche dai procedimenti schematici e limitati di attori in fase di studio del loro mestiere ⁶³.

Non è da escludere che proprio a un livello di questa specie, astraendo da quello recitativo, funzionasse frequentemente anche il rapporto fra la scena e un fruitore già al corrente della *fabula* (della storia di *Giuditta*, per esempio, o del *Figliol prodigo*). Ma è un discorso, quello dei rapporti fra teatro moderno e il '600-'700 teatrale russo (e della trasformazione, in sede drammaturgica, della lingua russa del tempo) che richiede ben altro spazio.

GIORGIO KRAISKI

cit., p. 50): « Ainsi l'auteur, à travers ces oeuvres diverses, nous paraît comme cherchant sa voie: du drame biblique, plus ou moins mêlé d'éléments de comédie et parfois même de farce... en passant par le drame historique des conquérants en lutte, il est parvenu... jusqu'au mystère chrétien, comme si, pendant les trois dernières années de sa vie, le sentiment religieux l'avait de plus en plus emporté en lui sur les soucis du siècle ».

⁶² Si arriva perfino all'uso del dativo in funzione di accusativo e non solo nei pronomi personali (confusione, per es., tra *mir* e *mich* o *dir* e *dich*) o all'uso di un neutro russo corrispondente, erroneamente, a un neutro tedesco.

⁶³ Le scene esasperatamente naturalistiche (cervello di Bajazet sul palcoscenico, tanto per fare un esempio) esorbitano dal naturalismo, e quasi quasi confinano con una specie di « surrealismo » *ante-litteram*.

LA POLEMICA SUL ROMANZO MODERNO

È veramente prodigioso il numero di romanzi che si pubblicarono in questi ultimi cinque anni...; il romanzo è divenuto oggimai l'unica letteratura veramente universale, l'unica le cui produzioni si trovino ad un modo nelle sale dell'alta aristocrazia, come nella più umile abitazione popolana.

Così scriveva all'inizio del '65 un giornalista, lo Zoncada, nella rivista fiorentina, la « Rivista Italica », ed era una testimonianza fra le molte che possono dare un'idea di quello che era l'atteggiamento corrente, in quel giro d'anni, della cultura italiana nei confronti del nuovo genere imperante, il romanzo. Può forse meravigliare oggi che ancora nel '65 ci si interessasse ai romanzi italiani con un distacco un po' stupito e perfino preoccupato, ma questa era la realtà: la critica ufficiale non accettava ancora come « naturale » un prodotto letterario come il romanzo, considerato fino a quel momento come opera inferiore, di facile fattura e rivolta a tutti. Basti ricordare la difesa, ironica e arguta, che ne fa nel '57, il Rovani nel *Pre-ludio* ai suoi *Cento anni*; egli dice:

Tutte le verità e della religione e della filosofia e della storia, se hanno voluto uscire dall'angusta oligarchia dei savj, per travasarsi al popolo, hanno dovuto attraversare la forma del romanzo che tutto assume: la prosa, la poesia, le infinite gradazioni dello stile; ei si innalza, in un bisogno, nelle più alte regioni dell'idea, s'abbassa tra le realtà del mondo pratico; è elegia, è lirica, è dramma, è epica, è commedia, è tragedia, è critica, è satira, è discussione; al pari dell'iride, ha tutti i colori, ed è per questo che si diffonde nel popolo, e piove come la luce di luogo in luogo e di ceto in ceto e d'uomo in uomo,

e per l'onnipotenza sua appunto può recar danni funestissimi come vantaggi supremi; ch  tutto dipende dalla mente che lo governa. (...) Il romanzo di Scott invogli  alla ricerca delle memorie rivelatrici del Medio Evo, e ispir  il sommo Thierry; Carlo Dickens in Inghilterra propose ed ottenne riforme legali, indarno proposte e domandate dalla scienza in toga ¹.

In queste parole si rivela appieno quella che   la doppia preoccupazione dell'artista tradizionale messo di fronte al romanzo; la prima   quella di mostrare la legittimit  del nuovo « genere » proprio illuminandone la sua natura eclettica e onnivora, di genere-summa di tutti i generi letterari e come tale degno di ogni considerazione da parte degli artisti e dei lettori pi  colti e raffinati (come a dire: la novit  del romanzo sta nella sua capacit  di mettere insieme tutto quanto ci ha tramandato la tradizione letteraria); la seconda (e cio  subordinata alla precedente)   quella che cerca di spiegarsi la fortuna del romanzo presso i ceti meno abbienti, il cosiddetto « popolo », che qui sta a significare la media e piccola borghesia alfabetica che sta affacciandosi all'orizzonte della cultura e chiede una produzione artistica a lei adeguata e in qualche maniera cerca di imporla. Lo si   visto, Rovani contrappone « l'angusta oligarchia dei savj » al « popolo » e assume proprio la forma del romanzo come il veicolo per questa democratizzazione del sapere, per cui la struttura stessa del romanzo, ipostatizzata come la pi  molteplice e varia, trova una sua giustificazione extraformale in una concezione del romanzo che ha la funzione di raccogliere tutto lo scibile umano e poi di « diffonderlo nel popolo ».   la tipica concezione populistica di quell'arcadegiacobino, padre per cos  dire della Scapigliatura che fu il Rovani, sempre anelante ad un « nuovo » che fosse in realt  una pi  ampia modulazione dell'antico, e che di nuovo non ha poi

¹ Cfr. R. BERTACCHINI, *Documenti e prefazione del romanzo italiano nell'800*, Roma, 1969, pp. 165-6.

nulla nella sostanza sociale, se il pubblico cui si rivolge il romanzo non deve essere altro che un pubblico alla fin fine ancora più raffinato e dotto di quello che la precedente cultura aristocratica aveva educato: insomma Rovani difende un romanzo di tipo ciceroniano, come era il suo in effetti (la cui reincarnazione ideologico-formale è, nel '900, l'opera di un Bacchelli) e combatte la sua battaglia puristica contro il romanzo moderno, quello colto e quello popolare (per quanto esso aveva in comune di questi due aspetti), e getta il suo grido d'allarme nei confronti dell'imperante *feuilleton* delle appendici parigini. Solo entro questo quadro di pregiudizi reali e di aperture illusorie si può capire come va interpretata la preoccupazione del Rovani per il messaggio sociale del romanzo, di cui sono messi in mostra i « danni funestissimi come (i) vantaggi supremi »: in realtà l'azione benefica che il Rovani immagina possa esercitare il romanzo moderno può essere indifferentemente sia su piano della ricerca erudita sia su quello della filantropia: insomma quello che Rovani vuol suggerire è che i sacerdoti della cultura tradizionale non devono avere nessun timore, il romanzo può diventare un utile strumento di integrazione purché lo si sappia adoperare e orientare nella direzione giusta.

Eppure il timore degli intellettuali non era interamente scomparso, almeno intorno al '60; il citato Zoncada, mentre nota che « questo genere di letteratura... si fa sempre più importante », spiega tale successo col fatto che il romanzo intendeva « rendere cogli adescamenti del « racconto popolare » le nuove idee ». È insomma una preoccupazione di ordine politico quella che ostacola l'ascesa del romanzo nel parnaso dell'opera d'arte ed è una preoccupazione corrente all'ambito ideologico creatosi dalla classe dominante nella prima metà del secolo: non a caso il problema del romanzo diventerà urgente in Italia con tanto ritardo nei confronti delle altre nazioni e cioè dopo l'uni-

ficazione; sarà compito ancora una volta della borghesia al potere promuovere una campagna culturale in favore del romanzo proprio negli anni in cui in altre nazioni non si parlava più di una questione del romanzo e semmai si assisteva al rifiorire, in area predecante, di un'ideologia soggettivo-liricizzante destinata a contaminare poi i canoni stessi della narrazione. Tale è comunque la situazione italiana postrisorgimentale: di nuovo ci troviamo di fronte ad una competizione sovrastrutturale tipica della borghesia italiana di questa età; da una parte la cultura della borghesia arretrata si preoccupa di censurare i nuovi esperimenti narrativi di carattere popolare arroccandosi sui tradizionali valori di un'arte aristocratica, contrapponendo una poetica « oligarchica » a quella « democratica », dall'altra la giovane borghesia che sta prendendo il timone della nazione capisce che il romanzo è uno dei tanti prodotti dell'età moderna, contro i quali è inutile, ed anzi dannoso, emettere patetiche e anacronistiche condanne. Lo aveva hegelianamente concluso anche il De Meis quando aveva detto: « È un buon affare? o è un cattivo genere? — È quello che dev'essere; ed è perciò legittimo quanto ogni altro, ed egualmente vero e naturale ».

Tuttavia non è sulla base di questo quietismo sedicente hegeliano che si compose questo episodio di politica culturale; la posta in gioco era insieme politica e letteraria, quello che veniva messo in discussione era tutto un patrimonio etico, oltre che di gusto, e il romanzo appariva come il simbolo di una nuova maniera di guardare al mondo o almeno di utilizzare le istituzioni letterarie come tramiti sociali da impiegare per ribadire i vecchi legami di classe della classe dirigente con gli sfruttati. Per i borghesi preindustriali il « popolo » non aveva una vera consistenza, almeno dal punto di vista culturale; per i borghesi aggiornati della seconda metà del XIX secolo s'impone sempre più vistosamente il problema del « popolo » come ele-

mento di una cultura in via di allargamento, di vera o falsa democratizzazione; per costoro non aveva più senso una concezione dell'arte di tipo aulico, di raffinato disimpegno; questa è la ragione politica per cui la lirica va scomparendo in maniera così vistosa da far parlare di « morte della poesia » da parte di chi diceva di guardare al futuro, guardando invece, non senza nostalgie, ai prodotti tipici dell'arte passata. Questo conflitto fra vecchia e nuova borghesia conobbe fasi alterne, o meglio se è pur vero che ben presto furono emarginati quasi naturalmente gli avversari ottusi e antiquati (che finirono relegati nelle labili schiere degli accademici e dei codini), tuttavia il cammino del romanzo non fu piano né spedito; ad ogni occasione sempre nuovi ostacoli vi insorgevano, ostacoli che era difficile anche per gli intellettuali spregiudicati rimuovere o meglio trasformare in elementi di progresso. Era difficile per tutti inserire nel sistema borghese questa nuova concezione dell'arte che non si mostrava più come in passato, direttamente o indirettamente, integrata perfettamente nella sua funzione di arte moralistica o di arte *décor*, ma era ormai arte « riflessiva », come diceva De Meis, arte polemica, pronta a raccogliere la sfida che i nuovi tempi lanciavano; a questo proposito la prima battaglia fu dunque non solo per o contro il romanzo, ma piuttosto per o contro quello che si venne chiamando il « realismo », specie nella funzione di dissacrazione e accelerazione del costume che esso ebbe sulle scene (il caso di Dumas *films*, con tutti i clamori che sollevò, è proprio esemplare).

Alcuni aspetti di questa battaglia si ritrovano già nella concezione che del romanzo ebbero certi scapigliati, anche se, va detto, la Scapigliatura rivela anche sul piano delle ideologie e delle strutture narrative tutta la sua povertà d'idee, la sua falsa modernità, il suo equivoco e disorganico ribellismo di artisti maledetti per forza e in realtà sganciati da ogni profondo rinnovamento della società e della cultura e quindi incapaci a

dar vita ad una nuova arte che non fosse la negazione sbandierata di un odioso passato. Al proposito si legge l'articolo, apparso sulla « Rivista Minima » nel '65, di Ugo Tarchetti, *Idee minime sul romanzo*, in cui si rispecchia tutta l'ottica deformata degli scapigliati, il loro accanito antimanzonismo, le loro preferenze eterodosse (l'asserita, ad es., superiorità di Guerrazzi sul Manzoni), le loro aperture all'arte europea, non esenti peraltro dallo snobbismo provinciale, ed infine l'incapacità di studiare e proporre un romanzo *moderno*, con caratteristiche specifiche e praticabili, che non fossero i disparati richiami alla narativa delle altre nazioni o il duro moralismo dei *deracinés*, o, più precisamente, dei declassati. Non è infatti dalla Scapigliatura che inizia l'esperienza del nuovo romanzo, né sul piano delle teorie né su quello dell'esempio formale; i grandi archetipi narrativi, per gli sprovveduti scrittori italiani degli anni '60, sono ancora all'estero, da dove deriva la legittimazione di una maniera di raccontare che si suol chiamare « realistica », facendo uso di una parola che, prima di diventare di uso corrente, verrà usata non senza una certa repugnanza dagli intellettuali ostili o incerti. Il romanzo francese sarà il tipico prodotto del realismo, tale almeno apparirà agli occhi di molti, anzi dei più; questo giudizio è quello espresso anche dal giovane Fogazzaro, che pure in un discorso sull'*Avvenire del romanzo in Italia* del 1872 mostrava un pronto intuito e un interesse spregiudicato per le possibilità che si aprivano in Italia ad un futuro romanzo moderno; ebbene proprio questo Fogazzaro se la prende con le « basse aberrazioni della scuola realista » francese e ci tiene a rivendicare la sua formula artistica per cui si avrebbe una « pittura scrupolosa del vero cui un vivo sentimento personale salva sempre dal realismo »², dove la funzione correttiva del « vero » sta a

² Cfr. BERTACCHINI, *op. cit.*, pp. 330-1.

indicare una sostanziale opposizione fra questo « vero » e il concetto dominante di « realismo ». Insomma già nel '72, e cioè prima ancora che si possa parlare di un vero proprio realismo in Italia, Fogazzaro si premurava (come molti altri) di esorcizzare questa malefica forma d'arte (dove — dice — « sovrabbondano il falso, il volgare, il disonesto ») e di dare un suo indirizzo ad uno stile che non se la sente di rifiutare interamente. Anche Fogazzaro, coi mezzi suoi e secondo i suoi fini, riscopre il romanzo come espressione tipica della società borghese; anzi per lui il romanzo è il prodotto dell'Inghilterra, la patria degli affari e dell'intimità domestica, la puritana terra del lavoro e della famiglia; così infatti scrive:

Il popolo pratico, operoso per eccellenza, che occupa nei negozj pubblici il poco tempo concessogli dai privati, prova necessariamente più intenso il bisogno del romanzo. Al di fuori delle pareti domestiche la vita è un affare, *business*; la poesia ne è sbandita con inflessibile rigore di logica; ma delle nebbie nemiche ella si rifà in un asilo propizio, nell'*home* inglese dove è condensato un calore d'affetto e un profumo di sentimento troppo rari presso di noi che cerchiamo più volentieri e troviamo più facilmente la poesia fuori di casa. Il libro più letto in Inghilterra dopo la Bibbia è il romanzo, né mai si apre la *season* senza che l'uno o l'altro degli scrittori più celebrati scenda in lizza ³.

Quanto questa apologia del romanzo « domestico » sia scarsamente « realistica » è fin troppo evidente; tuttavia sarebbe ingiusto storicamente non sottolineare gli elementi di modernità di questa concezione del romanzo che si lascia dietro tutti i residui tardoromantici che erano ancora operanti in certa produzione realistica d'ispirazione francese oppure scapigliata: basti ricordare, ad esempio, l'esaltazione del romanzo americano fatta dal Tarchetti nei termini di un entusiasmo

³ *Op. cit.*, pp. 331-2.

mistico polarmente opposto alla diffusa valutazione 'positiva' che si dava della cultura anglo-sassone (« L'America, quella nobile nazione in cui tutto è straordinario e maestoso come la sua natura e il suo cielo, in cui gli animi risentono ancora della virginità primitiva, e non sono per anco avvizziti dalla civiltà che ha tutto impicciolito in Europa, ha creato come per incanto dei grandi e nobilissimi romanzi »). Ma bisogna vedere ora cosa significava nell'Italia dopo il '70 l'appoggio dato al romanzo all'inglese; voleva dire soprattutto un'opposizione e un'alternativa nei confronti dell'imperante romanzo francese che dominava la scena italiana: l'intimismo rivendicato da Fogazzaro fa tutt'uno con il moderatismo, il suo moralismo, il suo psicologismo, è la risposta ideologica meglio agguerrita che la provincia del cattolicesmo veneto ha dato di fronte alla crescente ideologia ufficiale, positivistica e anticlericale. Sia pure con molta incertezza e non senza qualche equivoco l'antirealismo di Fogazzaro si presenta ben presto come una formula di descrizione del « vero » che esclude ogni intervento scientifico; questo rifiuto della scienza (cui viene contrapposta una « sapienza » da Fogazzaro non meglio precisata) è l'antidoto anacronistico che la modernità porta con sé. Infatti da parte sua Fogazzaro dichiara che « non sarà mai concesso al romanziere sottrarsi interamente allo studio del vero » ed esalta perciò il « genio del dialetto » come elemento integrativo della sua narrativa « veristica » ed arriva a darci una sua rappresentazione tipologica del romanziere moderno ideale, che ha i caratteri di classe di quelli che sono stati i nostri realisti, a cui viene aggiunto un tocco di *nonchalance* aristocratica che lo rendono certo più vicino al molto ammirato Manzoni che non a un Nievo; per non dire che c'è una bella differenza fra questo distacco « elegante » da saggio che vede e sente tutto rimanendosene sempre nelle sue ville e nei suoi salotti e il distacco scientifico di un Verga, a cui la realtà umana, nella sua

tragicità materialistica e sociale, si presenta con tutta la forza della sua verità oggettiva, sulla quale l'incidenza dell'interpretazione ideologica non arriva al punto di mistificare i dati immediati del reale. Ma si veda invece questa ipotiposi del narratore moderno per eccellenza come lo immagina Fogazzaro:

Nessuno, Signori, sa raccontare con maggiore grazia di quei vecchi forniti d'ingegno e di studi, cui la nascita o la fortuna hanno fatto vivere nelle alte regioni sociali, tra le più fini eleganze e gli spiriti più elevati, attori sempre nelle vicende gravi del loro paese. Non impara per verità a conoscere la vita chi vuole ⁴.

e si dia un'occhiata agli attributi di questo « vecchio fornito d'ingegno e di studi », che deve vivere « nelle alte regioni sociali », essere attore nelle « vicende gravi » del suo paese e insieme spassarsela « tra le più fini eleganze e gli spiriti più elevati » e si vedrà che più candida apologia dell'arte come attributo delle classi privilegiate non si poteva sperare di incontrare. Basti poi confrontare questo ritratto, così manierato da rappresentare la classe aristocratica anziché quella dominante nell'Italia del '70, con lo scorcio brutalmente borghese del « galantuomo » Verga, che con dura ironia si autodefinisce un « possidente agiato tanto da darsi il lusso di non far niente, o far dell'arte, che è lo stesso » e si vedrà che fra il cattolico estenuato Fogazzaro e il rigido materialista Verga, appartenenti a due strati della stessa classe privilegiata, esistevano differenze e divergenze ideologiche, e quindi artistiche, che ne facevano due opposti sostenitori del romanzo moderno.

Ma questa differenza ideologica all'interno della stessa problematica ci fa risalire ad un'altra differenza di fondo, di due ideologie contrapposte, di due diverse politiche culturali: Verga appartiene interamente all'avanguardia positivista che

⁴ *Op. cit.*, p. 335.

fu la punta di diamante della borghesia italiana nel decennio fra l'80 e il '90 e la sua fu una adesione globale, senza residui, alla direzione accentratrice che fu tipica della classe egemone dopo il '60; mentre quella di Fogazzaro fu sempre una forma di partecipazione dimidiata, tipica di un cattolico diviso fra lo Stato e la Chiesa, fra la Religione e la Scienza, e comunque slegato dai problemi, reali e urgenti, della borghesia progressista, a cui non sa opporre altro che le sue incertezze « spirituali » di ex patrizio in via d'imborghesimento. Questo è lo sfondo da cui sorge l'ideologia narrativa di Fogazzaro, il suo stesso concetto dello stile (una « media via tra il convenzionalismo ed il realismo ») ammette l'uso del dialetto come tocco di colore, come elemento d'intarsio da usarsi con parsimonia, con distacco paternalistico di chi vede dall'alto i poveracci e li compatisce, senza mai tentare di calarsi in loro, di vivere la loro vita. Infatti l'approccio del trentenne scrittore al romanzo (approccio ancora teorico, ch  il romanziere dovr  attendere ancora un bel po' a farsi notare)   quello di uno scrittore tutto basato sulla psicologia, purch  si tratti di una psicologia in senso generico, intuitiva, senza legami con i pi  moderni procedimenti scientifici, perch  — dice Fogazzaro — la scienza nell'opera d'arte si fa sentire solo « come un peso inerte di fatti e di opinioni altrui »⁵. Il centro di una narrazione si configura dunque come « l'esame profondo di s  stesso e dell'oscuro dramma che le passioni ed i casi svolgono nel mistero di ogni anima »⁶: in questa definizione   tutto l'antinaturalismo psicologico del futuro romanziere, anche se a prima vista si potrebbe notare una certa somiglianza fra questa formula e certe frasi, ad esempio, di Capuana; ma la somiglianza   limitata ed apparente, e in fondo nasce dall'equivoco in cui

⁵ *Op. cit.*, p. 334.

⁶ *Op. cit.*, p. 335.

può far cadere l'uso della parola « esame », che presso i naturalisti ha un significato scientifizzante, mentre qui è una voce di uso comune; le parole significative in questo testo sono invece: « dramma », « mistero », « anima », cioè gli ingredienti della poetica romantico-spiritualistica che confluiranno poi nel crogiolo decadente.

Nello stesso anno 1872 in cui Fogazzaro lesse questo discorso, in Sicilia Capuana scrive una recensione a *Storia di una capinera* dell'amico Verga (recensione che non sarà mai pubblicata); in realtà anche in queste pagine quello di cui si tratta è ancora dell'« avvenire del romanzo in Italia » con molti punti in comune con gli argomenti fogazzariani, ma secondo un'ottica diversa; il romanzo di cui parla Capuana è il romanzo alla francese, quello che era penetrato di più nella cultura italiana annullando o quasi ogni influsso manzoniano e affossando l'ispirazione « archeologica » del romanzo storico. Già negli anni precedenti, durante il soggiorno fiorentino, Capuana aveva scoperto la grandezza del romanzo in generale e di quello francese in particolare, tanto da scrivere, a proposito dell'opera moderna « che dipinge caratteri e costumi dell'età contemporanea », di non « capire perché, per esempio, *Les parents pauvres* e *Le Père Goriot* di Balzac non possono mettersi accanto all'*Iliade* e alla *Odissea* nella storia dell'arte ». Nel '72 questa impostazione si rafforza ulteriormente coll'aiuto delle argomentazioni filosofiche del De Meis e Capuana si schiera decisamente dalla parte dei giovani romanzieri italiani contro la critica ufficiale che li osteggia o almeno non li incoraggia, come lui vorrebbe. È un tipico esempio di quella critica militante che fu il migliore metodo con cui Capuana concretizzò la sua analisi critica e il suo programma letterario, così come lo possiamo valutare nell'arco degli anni più impegnati e cioè dal 1878 al 1885 circa. Questo impegno prende le mosse, na-

turalmente, dal discorso sul romanzo moderno, che nel '72 Capuana definisce « l'unica opera d'arte che ormai sia possibile, che sia affatto moderna: lirica, dramma, storia, psicologia ad una volta; vero punto di formazione, di transizione in cui l'immaginazione, il sentimento e la riflessione possono per poco confondersi insieme e parere ad essere una cosa sola ». È una definizione-chiave, utile a far comprendere l'atteggiamento dei giovani intellettuali nei confronti del romanzo: è una forma di adesione quasi entusiastica che testimonia l'ormai diffusa accettazione del genere romanzesco come un genere *nuovo* e necessario.

La continuazione del discorso di Capuana sarà un approfondimento di queste due caratteristiche: vedere cioè cosa significhi, tradotto in termini concreti di scelte letterarie, ma prima ideologiche, questa « novità », questa « necessità » del romanzo moderno. Negli anni successivi, fra il '78 e l'80, Capuana troverà la risposta a questi quesiti non più propagando un ideale del romanzo *tout court*, ma identificando, con progressivo rigore, questo romanzo col romanzo naturalista francese, e più precisamente con quello di Zola: insomma la battaglia per il romanzo è diventata la battaglia per il naturalismo, la quale sottintende l'accettazione della « filosofia » del naturalismo, il positivismo e il suo correlativo culto delle scienze biologiche. Il romanzo moderno è dunque il romanzo positivista e cioè la traduzione in termini narrativi del metodo conoscitivo e della generale visione del mondo che furono propri dei positivisti in quanto scienziati, filosofi, artisti: insomma se il romanzo in generale risponde bene alle esigenze della borghesia italiana dopo l'Unità, il romanzo naturalista è l'espressione organica della borghesia più avanzata che si riconosce e si rivela nell'ideologia materialistica alla quale si richiamano, più o meno esplicitamente, i moderni studi 'positivi' (non a

caso il vero maestro di questi scrittori è Zola, sia per le sue teorie che per l'esempio concreto della sua prosa). È a questo livello, quello dell'allargamento anche alla sfera dell'espressione artistica del programma unitario e scientifico del positivismo, che la questione del romanzo in Italia fa un grande passo in avanti e cioè abbandona il terreno della disputa retorica, tipico del conservatorismo classicistico, per diventare un elemento perfettamente aggiornato della politica culturale del Regno, e dunque un motivo di più per fare della borghesia laica e positiva la classe egemone del recente Stato italiano. Questo spiega la vera importanza che ha avuto il romanzo in quel periodo, e spiega anche l'accanimento non tanto dei poveri letterati, ma piuttosto degli organizzatori culturali, giornalisti, critici, editori (uomini come Martini e Bonghi, ad esempio), che col tema del romanzo portavano avanti una loro pianificazione politica.

Capuana fu tra questi, purchè si tenga presente questa precisazione, che in lui il piano politico, almeno coscientemente, non era il momento portante della sua milizia di critico e di scrittore, nel senso che egli intendeva soprattutto rivolgere il suo discorso agli 'addetti ai lavori' con quanto di specialistico esso comportava. Pur con questa angolazione tuttavia l'apologia del romanzo che propagandò Capuana fu forse la meglio articolata e la più efficace. Si veda questa pagina, scritta nell' '85, che può dare l'idea di quelli che erano i temi correnti negli ambienti letterari dell'età positivistica; scrive Capuana:

Quando il materiale è lì pronto, il romanziere moderno fa precisamente come lo scienziato moderno. Questo è poeta, è creatore, è romanziere anche lui. La natura gli porge dei fatti; ma egli non saprebbe che farsene se non sapesse anche di potere arrivare a cavarle di mano la cosa più importante: il vivo processo di quei fatti. Allora lo scienziato cerca, tenta di compenetrarsi con quei fatti, si sforza, sto per dire, di diventar Natura; e a furia d'immaginazione — domandatelo ai grandi

fisiologi — combina, rifà un processo che la Natura, gelosa dei suoi segreti, vorrebbe tenergli nascosto; e quando riesce — non vi paia una bestemmia — si mette quasi pari con Dio. Il romanziere moderno è uno scienziato, aggiungiamolo subito, dimezzato. Lo scienziato, appena creato o scoperto un processo (val tutt'una) è più fortunato di quello: può riprodurne il fatto, non può riprodurlo a suo piacere. È una inferiorità naturale, invincibile: non sappiamo che farci. Ma voi vi lamentate contro ragione, perché egli si serve, precisamente, come facevano i suoi predecessori, degli stessi elementi dell'opera d'arte. Per rappresentare, per far *dal vivo* ci vogliono sempre quelle due divine facoltà: la fantasia, l'immaginazione, che potrebbe anche darsi siano un'identica cosa⁷.

Il romanziere moderno, invece, dopo che ha scoperto o creato un processo (ripetiamolo: val tutt'una) non può verificare il fatto, non può riprodurlo a suo piacere. È una inferiorità naturale, invincibile: non sappiamo che farci. Ma voi vi lamentate contro ragione, perché egli si serve, precisamente, come facevano i suoi predecessori, degli stessi elementi dell'opera d'arte. Per rappresentare, per far *dal vivo* ci vogliono sempre quelle due divine facoltà: la fantasia, l'immaginazione, che potrebbe anche darsi siano un'identica cosa⁷.

Questa pagina si colloca già nel periodo successivo agli entusiasmi battaglieri per il naturalismo (e lo dimostra bene il riferimento alle « due divine facoltà » così mal inquadrabili in una psicologia materialistica), ma il parallelismo romanziere-scienziato è ancora il tema portante, nella sua ortodossia zoliana, della cultura letteraria del positivismo: alla radice del naturalismo-verismo italiano c'è questa supposta e programmatica equazione, quella dell'arte-scienza, in nome della quale si cerca d'imporre un nuovo ideale artistico di contro alle sempre ricorrenti minacce di ricadute romantiche. In verità l'elemento unificatore di questo rinnovamento postromantico è il presupposto su cui sorge il positivismo: questo presupposto è l'indiscussa superiorità del modello scientifico su ogni altra operazione intellettuale; anche l'artista, prima privilegiato per una sua « divina » sapienza, ora si deve trasformare in scienziato, ma-

⁷ BERTACCHINI, *op. cit.*, p. 265.

gari « dimezzato », ed accettare ed anzi « ricreare » quei procedimenti con cui la scienza raggiunge le sue certezze.

A questo punto va fatta una distinzione: Capuana per sua parte sfuma il suo discorso cercando di non staccarlo dai presupposti dell'estetica desanctisiana, e riprende, in questa direzione, la « fantasia » (o l'« immaginazione ») e la « forma » per spiegare il suo realismo come una forma illusionistica di *realtà ricreata e perfezionata* da una mano artistica che rifà il procedimento della natura senza tuttavia insinuare nessun elemento estraneo, soggettivo nella sua creazione. Questa era la maniera di Capuana per mettere insieme culto della realtà e culto della « forma »; ma proprio così facendo quello che veniva contaminato era il canone dell'impersonalità a cui avrebbe dovuto rifarsi chiunque volesse cimentarsi nel genere del romanzo; quando Capuana dice che in un'opera veristica l'illusione del reale deve essere perfetta, egli in realtà abbandona ogni discriminante assolutamente scientifica e accetta un'estetica dell'*als ob* pericolosamente propensa ai vecchi ideali soggettivisti che intendeva rinnegare e superare. Sullo stesso piano, ma da un diverso angolo di visuale, si pone poi il discorso del Verga: nel 1880 uscì *L'amante di Raja* (poi diventata *L'amante di Gramigna*), con premessa una lettera a Farina in cui Verga coglie l'occasione, alla vigilia dell'uscita di *Vita dei campi*, di fare la più esplicita ed articolata professione di fede veristica che egli ci abbia lasciato. Questa lettera-prefazione è il manifesto letterario più impegnato che un artista abbia scritto a favore del romanzo in generale e di quello positivista in particolare: non a caso Capuana intenderà subito tutta l'importanza di questo scritto e lo farà suo, citandolo, copiandolo e parafrasandolo, valutando in pieno quella che egli chiama questa « teoria dell'arte moderna » (si veda la recensione a *Vita dei campi* raccolta nella seconda serie dei suoi *Studii sulla letteratura contemporanea*).

Certo fra gli argomenti di Capuana e quelli del Verga c'è una evidente somiglianza, anzi un'osmosi, o meglio ancora una dipendenza, nel senso che molte idee di questa prefazione Verga le ha tratte dalle polemiche, dagli articoli e dalla conversazione dell'amico; tuttavia non si può parlare di una identità perfetta, di vera e propria coincidenza, in primo luogo perché in Verga non c'è la preoccupazione di dare una sistemazione estetica al programma naturalista, come abbiamo visto accadere a Capuana: quello che sta a cuore al Verga è un impegno anche immediato di chiarimento artistico, un atteggiamento dunque di polemico rifiuto dell'arte precedente per fondare un'arte dell'avvenire. I limiti dunque di una simile operazione sono congeniali al taglio che Verga dà al suo discorso, ma questo limite è in realtà la ragione della grande efficacia di questa prefazione, che si trasforma in un manifesto letterario interamente calato nel cuore dell'avanguardia naturalistica e pronto a portare a termine (che significava introdurre anche negli ambienti italiani) quell'azione di rottura che il naturalismo si prefiggeva (mentre è proprio a causa dell'esigenza di mescolare l'immediatezza di un programma con la complessità di un sistema estetico che il discorso di Capuana risultò scarsamente mordente sul piano del rinnovamento artistico).

Ecco cosa scrive Verga nella prima redazione della sua prefazione:

Noi rifacciamo il processo artistico al quale dobbiamo tanti monumenti gloriosi, con metodo diverso, più minuzioso e più intimo; sacrifichiamo volentieri l'effetto della catastrofe, del risultato psicologico, intravvisto con intuizione quasi divina dai grandi artisti del passato, allo sviluppo logico, necessario di esso, ridotto meno imprevisto, meno drammatico, ma non meno fatale; siamo più modesti, se non più umili; ma le conquiste che facciamo delle verità psicologiche non saranno un fatto meno utile all'arte dell'avvenire. Si arriverà mai a tale perfezionamento nello studio delle passioni, che diventerà inutile il proseguire in cotesto studio dell'uomo interiore? La scienza

del cuore umano, che sarà il frutto della nuova arte, svilupperà talmente e così generalmente tutte le risorse dell'immaginazione, che nell'avvenire i soli romanzi che si scriveranno saranno i *fatti diversi*?

Intanto io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorché l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale e l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sè*, aver maturato ed essere sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore; [...] ch'essa stia per ragion propria, pel solo fatto che è come dev'essere, ed è necessario che sia, palpitante di vita ed immutabile al pari di una statua di bronzo, di cui l'autore abbia avuto il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale.

Si guardi al lessico significativo del primo periodo; parole ricorrenti come « processo », « metodo », « sviluppo », « verità », « studio » e « scienza » sono fin troppo rivelatrici (ed è significativo il fatto che nella seconda versione di questa lettera-manifesto questo lessico rimanga quasi immutato, con l'aggiunta rafforzativa di un « legame oscuro tra cause ed effetti » — dimostrazione ulteriore della coerenza verghiana) e permettono di definire un Verga positivista senza alcuna esitazione. L'adesione al culto delle scienze è poi solo il sottofondo su cui s'innalza la teoria del naturalismo verghiano: il « grande maestro » Zola è più che mai il nume tutelare di questo programma; la « scienza del cuore umano » che qui viene prefigurata o meglio profetizzata è l'attuazione utopistica di un programma di psicologia positivista come la poteva pensare il più rigoroso e fervido degli zoliani. Non a caso infatti in queste pagine quello che Verga propone è un programma naturalista e non verista e cioè un'arte che studi scientificamente l'uomo e non il suo am-

biente, come se Verga volesse rivoluzionare proprio quell'arte psicologica che egli aveva trattato fin da giovane con mani, ora gli è chiaro, da inesperto. Questa prefazione è la teorizzazione del naturalismo inteso come metodo positivo da applicarsi alla nuova arte (quel metodo che Verga non sconfesserà mai), che qui è presentato come « scienza del cuore umano », mentre in *Fantasticheria* fungerà di stimolo per una rappresentazione al livello sociale. Per quanto significativo, nella prospettiva in cui si pone questo Verga, il romanzo è in fondo un temporaneo mezzo ausiliare che la psicologia accetta in questa sua fase di transizione; e in questo modo viene ipotizzata una necessaria estinzione, nel tempo, del romanzo ed anzi dell'arte. Ma intanto Verga proclama « il trionfo del romanzo » e definisce questo nuovo genere come « la più completa e la più umana delle opere d'arte », che è una definizione veramente conclusiva nei confronti di quel dibattito ideologico e retorico che abbiamo visto intrecciarsi nei decenni precedenti: per Verga ogni controversia è ormai superata, il romanzo ha ormai guadagnato una sua supremazia che giustifica la sua particolare « forma », la più « completa » ed insieme la più « umana », quanto a dire che sia dal punto di vista strutturale che da quello ideologico la fenomenologia artistica non aveva niente di meglio da offrire a chi volesse fare dell'arte moderna, anzi iniziare un'arte dell'avvenire.

Questo complesso di argomentazioni e di programmi, di constatazioni e di previsioni dà ragione della confessione a prima vista poco perspicua: « siamo più modesti, se non più utili », che può sembrare un gioco di parole gesuitico fra « modestia » e « umiltà », fuori luogo in un contesto così perentorio come questo. Ma il bisticcio è apparente; per intenderlo bisogna rifarsi all'etica e alla metodologia scientifica che sovrastano questo programma positivista. La « modestia » è quella propria dell'artista-scientziato che rifiuta la divisa demiurgica del poeta

romantico e accetta la propria missione di scrutatore *logico* dell'animo umano con lo spirito di sottomissione ai dati della natura a cui obbediva ogni buon scienziato del tempo; ma questa « modestia » non vuol dire « umiltà », tutt'altro; il nuovo artista rifiuta di inventare la realtà, non di rappresentarla in tutta la sua forza e grandezza. È chiaro che quando Verga scrive di voler ridurre la drammaticità di un processo psicologico, ma non per questo di volerne sminuire la « fatalità », egli rivendica in realtà all'artista un compito non meno impegnativo di quello del passato, anzi ben più importante perché immette la sua opera artistica nel grande mare del progresso scientifico, che era la meta e il mito a cui s'inclinava ogni intellettuale progressista del tempo. Tuttavia il contributo del Verga a questa arte positivista non finisce qui; anzi proprio nel periodo successivo egli affronta con un tocco di autenticità tutto suo (anche se di vera e propria originalità non si può parlare: ancora una volta è Zola il vero iniziatore e suggeritore) il tema del nuovo atteggiamento che deve operare all'interno della nuova arte; si tratta della famosa impersonalità che da Flaubert in poi stava imponendosi come il credo del realismo. Verga s'impegna a fondo anche su tale questione con un tipo di argomentazioni che possono stupire, in quanto non vi troviamo il riferimento tipico al distacco e all'oggettività della scienza; non è infatti questa analogia che interessa il Verga, ma piuttosto il processo di strutturazione interna per mezzo del quale l'opera d'arte attinge ad una sua forma così conclusa e autosufficiente da escludere da sé ogni riferimento alla persona dell'autore. Verga insomma teorizza sì, ma con l'intelligenza e le preoccupazioni dell'artista, a cui importa soprattutto che si sappia *come* dar vita ad un'arte impersonale, secondo quali « leggi » sia possibile e come essa appaia e sia riconoscibile.

Il punto di partenza è lo stesso del Capuana e cioè l'« illu-

sione » della realtà ricreata dall'artista dev'essere perfetta, assoluta (ma Verga non accenna al tema del « perfezionamento » del reale): il romanzo deve avere « l'impronta dell'avvenimento reale » e deve *sembrare* « essersi fatto da sè » « come un fatto naturale ». A voler esser rigorosi tuttavia non di una vera e propria teoria dell'illusorietà è opportuno parlare, o almeno non solo di questo, perché se da una parte l'opera d'arte deve sembrare essersi fatta da sè, dall'altra deve serbare l'impronta del reale, che è come teorizzare una, almeno iniziale, dipendenza della rappresentazione dai dati esterni della realtà; ma una relazione fra questa realtà e questa illusione non viene teorizzata (come fa invece il più agguerrito Capuana) e si rimane nel dubbio che cosa voglia dire Verga quando scrive che l'opera d'arte sommamente impersonale « è come dev'essere, ed è necessario che sia », se non nel senso questa « ragion propria » dell'opera consiste intanto nel rifiuto di ogni appoggio sentimentale o didascalico che commenti o spieghi l'opera stessa. Tuttavia l'accento originale di questo discorso sta nel tentativo di definire la cripticità del processo artistico, la sua necessaria ermeticità che deve imporsi come un vero e proprio « mistero » senza offrire alcuna incrinatura alla curiosità indiscreta del lettore; l'opera è dunque impersonale in questo senso, e non solo perché esclude ogni intrusione, e la sigla di questa impersonalità è nella forma che l'opera assume, o meglio nell' « armonia delle forme » che la compongono che consiste nell' « affinità » e nella « coesione di ogni sua parte ». L'impassibilità di questo stoico narratore che ha « il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale » non è dunque un atteggiamento morale o psicologico, un flaubertiano disprezzo dei sentimenti e della facilità, ma piuttosto una maniera di attuare un ideale estetico e stilistico, in cui Verga vagheggia una ardua competizione dell'artista con la natura nel tentativo di riuscire ad es-

sere altrettanto 'naturale' e 'necessario'. Va però aggiunto che questa tensione all'arte come « spontaneità » non ha niente di ingenuamente *naïf* o romantico, non è frutto di una qualche mistica intuitiva, è invece il risultato di quell'amore per la verità, l'esattezza e il rigore che fu tipico dei positivisti: è solo attraverso un atteggiamento scientifico, dopo aver filtrato ogni residuo soggettivo che il romanziere moderno può pretendere di raggiungere l'impersonalità, la cosiddetta « spontaneità » e identificarsi con la sua opera senza lasciare che attraverso alcun cedimento o fessura si possa intravedere l'artista al di sotto dell'opera. Solo dopo che questa armatura interamente saldata si mostri in tutto il suo chiuso splendore, solo allora avremo la garanzia di essere di fronte alla realizzazione di una moderna opera d'arte, in cui scienza e natura si compenetrano e completano a vicenda.

Questa teoria del Verga era destinata a rimanere una pagina isolata nella sua stessa opera e un punto di riferimento troppo alto per quello che è il tono medio della discussione letteraria di quegli anni: Verga rimarrà pur sempre esplicitamente fedele a questo « metodo » (per usare la sua parola) naturalistico, ma appunto questa fedeltà sarà il motivo del suo progressivo isolamento ed infine del suo silenzio, specie quando incominceranno ad aver presa in Italia, insieme a tutto un diverso orientamento ideologico e culturale, anche ben diverse teorie del romanzo; nel 1892 D'Annunzio parla dell'opera di Verga come di opera « menomata dai difetti gravissimi della lingua, dello stile e del metodo » e rifiuta le « anguste teorie zoliane » poco prima imperanti. È l'inizio della fine; lo stesso Capuana cercherà di adattarsi ai tempi nuovi, rinnegando, almeno a parole, la sua formazione positivista, la sua milizia naturalistica; e un atteggiamento accomodante assumerà anche la Serao, considerata la più « popolare », la più « realistica » delle scrittrici.

Ma il caso della Serao non dà adito a grandi problemi d'interpretazione: si veda, ad esempio, la prefazione dell' '85 a *Il romanzo della fanciulla*; con candore programmatico la Serao vi espone la sua maniera di fare e d'intendere una narrazione realistica. Il discorso ha più di un aggancio con la moda letteraria di impronta naturalistica: ecco infatti il proponimento di « studiare la fanciulla nel vivo » come avevano fatto i Goncourt, d'identificarsi con il suo personaggio per diventare una « implacabile raccoglitrice di documenti umani » adoperando la sua « sagacità di osservazione insuperabile ». Ma tutto questo frasario si rivela superficiale e convenzionale, l'eco poco convinta di teorie che andavano per la maggiore; in verità il lessico scientizzante (si parla anche per definire le fanciulle ispiratrici di uno « stupendo erbario umano », come aveva detto Saint-Beuve) è solo una patina contraddetta immediatamente dalle più sostanziali ragioni che la Serao affianca a queste. Rimane solo il motivo della testimonianza, dell'adesione ai criteri della rappresentazione dal vero, ma questa rappresentazione non può avere — dice la scrittrice — i requisiti dell'oggettività, dell'impersonalità che predicavano i naturalisti francesi e italiani; la Serao lo sa bene, quando dice che i suoi ricordi « *la* trascinano, *la* turbano, *le* tolgono la serenità necessaria a comporre un romanzo conforme alle regole stabilite »⁸. Fuori dunque dalle regole si pone il romanzo della Serao, proprio perché si autopone come romanzo d'« istinto », come romanzo di « memoria » e tuttavia richiama alcuni motivi del realismo allora in voga e questo giustifica la popolarità dell'ispirazione e anche, con le dovute cautele, l'apparentamento al filone naturalistico: l'equivoco ha avuto luogo soprattutto per il nuovo taglio dato al racconto, che tenta di essere il più possibile co-

⁸ *Op. cit.*, p. 347.

rale, senza una protagonista, senza la solita « eroina » che dipana per tutta l'opera la sua storia, la sua trama psicologica come elemento centripeto del racconto. « Ho fatto delle novelle corali — dice l'autrice —, ove il movimento viene tutto dalla massa, ove l'anima è nella moltitudine », ed è una dichiarazione che mostra come la Serao, così apparentemente scrittrice solo d'istinto, sia in realtà consapevole delle proprie doti e delle proprie scelte artistiche. Tuttavia va subito precisato che se questo gusto per la narrazione collettiva è un sintomo della modernità della Serao, a cui forse non erano sfuggiti certi esempi della narrativa zoliana, in realtà non si tratta di una vera e propria « coralità » strutturale (così come la si vede nell'opera del Verga), ma semplicemente dell'elevamento a teoria di un certo gusto per il molto e il diverso, su cui si fonda questo « meraviglioso poliorama di fanciulle d'ogni classe, d'ogni indole, d'ogni razza »⁹. Come questo gusto non abbia nulla a che fare con la teoria del romanzo naturalista che immetteva l'uomo fra i suoi simili riportandoli a un loro stato d'interdipendenza « naturale » è appena il caso di ricordare, non tanto per diminuire i meriti dell'intuizione della Serao, quanto per meglio delimitare i confini, già a questo livello, fra le teorie narrative della Serao e quello delle « regole stabilite » dal naturalismo.

Ma in verità i canoni professati dalla Serao non furono che riferimenti *a posteriori* della sua maniera artistica; è semmai questa 'maniera' che rappresentò un ulteriore svolgimento della discussione sul romanzo in Italia. La Serao proclama la propria umiltà di cronachista psicologica e riesce intanto ad imporre la sua narrativa a strati di lettori sempre più larghi; colla Serao il discorso sul romanzo divenne il discorso del romanzo popolare, quello che in Francia era ormai un genere fra i più for-

⁹ *Op. cit.*, p. 347.

tunati e che stentava ad imporsi in Italia. Ma questo problema (che apparirà di natura squisitamente politica nella concezione della cultura elaborata da Gramsci) non trovò grande eco negli intellettuali dell'età umbertina: ci saranno, è vero, romanzieri d'appendice con spiccate attitudini popolari (e magari popolareschi) che si affiancheranno alla letteratura rosa d'ispirazione femminile, ma questa produzione rimarrà pur sempre una produzione di secondo ordine, in realtà emarginata e snobbata dagli artisti più impegnati non solo come esperimenti narrativi ma anche come elementi di riflessione ideologico-letteraria. Nella realtà dei fatti il romanzo d'appendice servirà a sottolineare il ruolo subalterno della piccola-borghesia e si adegnerà a questo ruolo di propaganda della mediocrità e della rassegnazione, con gli scarti d'obbligo nell'evasione avventurosa o tenebrosa. Nessuna voce autorevole si levò tuttavia in difesa di questo genere, anche se più di uno scrittore di alto livello si provò anche in questa narrativa: l'unica eccezione è Emilio De Marchi, che portò il suo impegno di irrequietezza cristiana al livello di una programmatica popolarizzazione del suo impegno di romanziere; in questa direzione il fiuto cattolico-pietistico di De Marchi seppe andare più lontano delle indagini di molti altri scrittori 'positivi' e non è certo merito di poco conto il fatto che *Il cappello del prete* (1888) sia il migliore romanzo d'appendice italiano, col suo meccanismo da « giallo » e la sua adeguata forma letterata e popolare insieme. Non a caso l'*Avvertenza* premessa a questo romanzo sintetizza il credo dello scrittore circa l'argomento del rapporto artista - grande pubblico, i cui « semplici desideri » — dice lo scrittore — meritano di essere soddisfatti « con un poco di buona volontà » e « con più giudizio » di quanto non avvenga attraverso la produzione francese. Insomma per De Marchi il problema del romanzo è un problema di ordine sociale, sia pure

da intendersi secondo le esigenze moralistiche e paternalistiche di uno scrittore cattolico, sensibile ai temi di una pedagogia umanitaria antisovversiva: non è un caso infatti che la polemica contro il corrotto romanzo francese venga ripresa dal De Marchi, con una caratteristica però che lo distingue dal confratello Fogazzaro; perchè De Marchi affronta di petto l'argomento che il più raffinato Fogazzaro tratta di scorcio, e comunque da un punto di vista specialistico (mi riferisco cioè alla questione del dialetto) e questo argomento è la popolarità dell'opera narrativa. È palese che nell'88 l'atmosfera è interamente cambiata da quella del '72; ormai ogni disputa sulla legittimità del romanzo non ha più senso: il romanzo esiste ed impera, appoggiato dalla simpatia dei lettori, dall'ingegno di molti scrittori, dalle teorie più svariate di molti altri critici o autori. Quello che suscita ancora dubbi e discussioni è quale tipo di romanzo si debba coltivare e quale, di conseguenza, mandato sociale sia tipico di quel nuovo tipo di scrittore « democratico » che è il romanziere. La risposta a questa richiesta più schiettamente che altri la dà il De Marchi: il romanzo deve rivolgersi al « gran pubblico », non dar adito alla credenza comune che il pubblico sia un volgo amante della corruzione, ed anzi il gran numero dei lettori che comprano i quotidiani deve essere considerato « cosa utile e patriottica » adatta a « rinvigorire la tisica costituzione dell'arte nostra ». Il romanzo dunque viene utilizzato come mezzo d'integrazione e di moralizzazione anche dalla zona cattolica apparentemente e ufficialmente dissenziente nei confronti del positivismo ufficiale: cattolicesimo più patriottismo sono la cifra del romanzo cattolico-democratico del De Marchi, il quale rinuncia a tutto l'apparato di squisitezze retoriche della vecchia letteratura in nome di una poetica dell'immediata e del casalingo, che è una versione moraleggiante del romanzo realistico-naturalistico.

Puntare sulla semplicità è l'elemento di fondo dell'arte narrativa popolare propagandata da De Marchi, per il quale è sufficiente ricorrere al « semplice ajuto dei comuni artifici d'invenzione e di richiamo » per ottenere il consenso dei lettori meno smaliziati. Questo canone della semplicità è tipico non solo del teorico del romanzo popolare, ma in generale del teorico e del moralista, per cui l'arte ha, secondo i valori della tradizione lombarda, sempre uno scopo concreto, utile, opposto e contrario ad ogni estetismo; è sintomatico che il realismo del De Marchi accolga questa lezione di concretezza, di positività in polemica con i motivi della 'grande arte' ufficiale. Nell' '88 si legge « L'arte è cosa divina; ma non è male di tanto in tanto scrivere anche per i lettori » che è tutto un programma di ironia polemica in favore di una democratizzazione dello scrivere destinato nel giro di un decennio a diventare un atteggiamento difensivo contro il dilagante dannunzismo, mentre nel '95 (nella *Dedica a Nuove storie d'ogni colore*) De Marchi inviterà a « conservare più che si può il gusto della minestra casalinga ». Non bisogna farsi ingannare tuttavia da questa modestia di temi e d'accenti, in realtà De Marchi è un rappresentante della borghesia industriale italiana, sia pure di una borghesia incerta e intimidita dai suoi stessi compiti (ancorata per certi aspetti ad un'ideologia intimistica piccolo-borghese), ma tuttavia ormai all'interno di una situazione economica che coinvolge e stigmatizza il « mestiere » stesso dello scrittore, così come sarà idoneo ad una successiva fase dell'economia italiana il ruolo dello scrittore irrazionalista e imperialista alla D'Annunzio. Il romanzo popolare voluto da De Marchi significa anche questo, il risvolto cioè populistico-cattolico dell'industria editoriale ormai adeguata ad un grande pubblico, quello formato dalle classi in via di proletarizzazione (non sarebbe giusto parlare di vero e proprio proletariato):

non è un caso che il romanzo d'appendice *Il cappello del prete* prima di uscire su « L'Italia » di Milano sia stato lanciato col metodo moderno di una pubblicità accattivante (la comparsa all'improvviso di manifesti con sopra disegnato un enorme cappello da prete) e ancor più significativo è che il De Marchi, umile cronachista di vittime designate, si unisca al coro di molti intellettuali moderni e positivi ad esaltare la « positività » dei regimi anglosassoni, « dove — dice — il valore individuale di un uomo è misurato dalla quantità di lavoro e di bene effettivo ch'egli produce »¹⁰.

Pur puntando anche su questi elementi di oggettiva corrispondenza con altri dell'ideologia positivista, sarebbe parziale e deviante non tenere presente nel valutare la teoria e la prassi narrative del De Marchi molti altri motivi, altrettanto oggettivi anche se strettamente sovrastrutturali, che operarono per condizionare l'azione culturale dello scrittore; basti citare, per ora, il « milanesismo », cioè i tratti meneghini e perfino arcadico-dialettali di certa zona demarchiana, in cui Milano è più la vecchia capitale patrizia, patria di poveri artigiani, che non la moderna metropoli capitalistica ed infine la esplicita proposta edificante su cui s'impenna il centro moralistico, la molla religiosa o meglio catechistica del « messaggio » dell'autore. Certo De Marchi, pur dentro all'atmosfera realistico-positivista, non ebbe la coerenza di un naturalista come De Roberto (basti ricordare la frecciata del *Cappello del prete* contro il romanzo sperimentale) ed è appunto necessario rifarsi a quest'ultimo per seguire il complesso cammino di un verista che si pone le estreme domande a cui non può sfuggire nessuno scrittore che accetti fino in fondo, con rigore materialistico, i canoni del naturalismo. Il caso di De Roberto, seguace

¹⁰ Cfr. *I nostri figliuoli*, Streglio, 1907, p. 216.

di Capuana, fedelissimo del Verga, ha caratteristiche che lo distinguono da quello dei suoi maestri. Col succedersi delle generazioni si ha un diversificarsi delle situazioni culturali: pur vicino negli anni, nella educazione e nei presupposti « filosofici » ai due « maestri », De Roberto non vive più il momento pioneristico e battagliero del romanzo moderno italiano, anzi per lui si tratta di un altro tipo di battaglia, quella epigonica e conclusiva, di chi non ha più il compito di imporre una certa opera d'arte, ma piuttosto di giustificarne tutta la complessità, senza la parzialità polemica necessaria ai primi osteggiati ed isolati teorici. La situazione più complessa in cui si muove De Roberto, anche al livello della elaborazione di una teoria narrativa, la si può riscontrare nelle sue opere successive alle prime di apprendistato veristico; è sufficiente citare la prefazione ad un volume poco felice, *Documenti umani*, uscito nell' '88, che è un testo molto interessante all'interno della storia del nostro naturalismo. Siamo ormai in un periodo inoltrato, quando Capuana ha smesso di impegnarsi per introdurre in Italia l'esempio francese, e nuovi gusti si stanno imponendo; i tempi sono cambiati anche per i naturalisti: Zola non impera più come sommo pontefice della nuova arte; l'autore anche come teorico che, ad esempio, De Roberto cita in queste pagine è il Maupassant di *Pierre et Jean*, la cui prefazione ben si presta all'inquieta indagine e ai raffinati dubbi del narratore.

Nella sua prefazione, appena uscita in Francia, Maupassant sembra voler mettersi al di sopra della mischia; a prima vista la questione del naturalismo sembra dissolta in un generico richiamo ai valori « eterni » del bello senza aggettivi: « Fatemi qualcosa di bello, — scrive lo scrittore francese — nella forma che vi sembrerà migliore, seguendo il vostro temperamento », e così ogni problema viene eliminato. Ma questo distacco non è una ripresa insignificante di ovvietà: Maupassant

si mostra stanco delle polemiche pro e antinaturalistiche e vuol portare il discorso su altri temi e in altra direzione e per fare questo arrischia perfino di parlare in prima persona, di esporci le sue esperienze di scrittore allevato da Flaubert e di mostrarci le sue teorie, fuori da ogni battaglia. Ma la pacatezza e la larghezza del discorso non devono ingannare, quello di cui Maupassant parla è sì di sé stesso, della sua arte, della sua educazione letteraria, ma tutto questo in realtà è poi la sua versione del naturalismo, il suo realismo di romanziere « oggettivo »: non è citato più Zola e il suo bagaglio teorico, la schietta fede positivista non viene più sbandierata, ma il problema del vero artistico che non è « la fotografia banale della vita » ma tale da « darci una visione più completa, più palpitante, più probante che la realtà medesima ». Eccoci dunque di fronte al problema che già aveva attratto Capuana: da che cosa differisce la realtà artistica da quella reale? In Capuana il problema era risolto con un compromesso estetico-scientifico: la realtà dell'arte è più completa di quella esterna perché l'artista deve dare l'illusione del reale nella sua forma più schietta e perfetta; in Maupassant questa impostazione è portata alle sue ultime conclusioni; egli infatti dice: « Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession ». Ma questa logica che si deve seguire varia a secondo dei vari punti di vista in cui si mettono i vari artisti, per cui la pretesa di una universale oggettività di questo vero artistico cozza contro gli ostacoli delle molteplici incarnazioni individuali che riducono questa universalità ad una gamma di casi singoli e differenti. Infatti coerentemente Maupassant conclude che « les Rëalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes ».

Questa la proposizione ultima a cui arriva lo scrittore

francese; non bisogna tuttavia lasciarsi ingannare dalla formulazione: questo puntare sull'illusorietà del realismo non significa un avvio all'arte irrazionale-decadente (così come non decadente è il rispetto quasi religioso che Maupassant professa per l'arte nella sua grandezza e purezza). L'avvio flaubertiano non sposta il discorso dal realismo all'estetismo (come forse piacerebbe suggerire a Lukács), ma piuttosto al gusto assolutamente descrittivo, sobrio e compleo che è una 'maniera' realistica di descrivere il mondo mettendosi dal punto di vista della perfetta riproducibilità del reale in quanto oggetto *singolo e concreto* (e questo spiega la polemica nei confronti dei pseudoveristi Goncourt). Non è un caso che Maupassant ci faccia l'elogio del « romanzo oggettivo » e ne dimostri, entro i limiti necessariamente oggettivi del suo realismo relativistico, la legittimità e più ancora l'efficacia e la correttezza artistiche ed è a questo punto che viene sfoderata la « teoria dell'osservazione » che Maupassant presenta come il succo dell'insegnamento del venerato Flaubert, per il quale osservare dettagliatamente un singolo oggetto o una singola persona è il momento necessario per poi saperli tradurre in un'immagine verbale adeguata e coerente. Partendo da queste conclusioni De Roberto porta avanti un discorso sulla maniera di fare il romanzo che può servire come punto discriminante e punto di passaggio per intendere in tutta la sua pienezza il nodo dei problemi, artistici e 'filosofici', che lo scrittore italiano si trova davanti e vorrebbe districare. Anche De Roberto come Maupassant si pone al di là della *querelle* naturalistica nel senso che la polemica ha perso ogni significato militante per lui; parlare di scuola naturalista o di scuola idealista per De Roberto significa rilevare le cause di fondo per cui si scrive da realisti o da idealisti e cioè sottolineare non gli aspetti di punta e di rottura per cui si cerca d'imporre uno stile, ma piuttosto la necessità

per cui scrivere in una certa maniera sta a indicare che si pensa in quella stessa maniera.

De Roberto, scrittore naturalista-verista, è apparentemente, sul piano della teoria, un intellettuale sommario, permissivo, uno di quegli artisti che non prendono posizione, per cui tutto ha una ragione, qualsiasi essa sia; ma questa non è che la crosta, l'estrema conseguenza di un atteggiamento che è tipico del positivismo di questi anni. Quello che De Roberto cerca di evitare è la faziosità, la parzialità di un punto di vista che escluda gli altri punti di vista: è passata l'età delle passioni, delle battaglie romantiche, ora siamo nell'età della critica e quello che conta è il metodo, così come voleva il Villari, quel metodo che permette di stare al di sopra delle parti e mostrare la logicità intrinseca di ogni operazione considerata all'interno della sua dinamica. È palese che un tale atteggiamento di distacco non è una forma di possibilismo qualunquistico, ma già una scelta ben precisa, una maniera di scientifizzare il prodotto letterario colla massima oggettività possibile e nello stesso tempo considerare l'opera d'arte come un prodotto 'naturale' dell'uomo che segue leggi ineluttabili, la cui razionalità è commisurabile su schemi scientifici. Già in queste prese di posizione teoriche appare il razionalismo paradossale di De Roberto, per il quale la ragione più che un mezzo per elaborare i dati del reale è una luce bianca che mentre illumina ogni fenomeno nella stessa maniera ne annulla le differenze, ne mette a nudo lo scheletro organizzativo, così come sta al di là di ogni giudizio. Da queste premesse deriva il gusto con cui De Roberto *studia* il problema del romanzo come non fosse un problema suo personale con una acribia atarattica che va oltre il distacco di Maupassant, al quale interessava almeno dare una pubblica attestazione di fede flaubertiana: per De Roberto ogni opera, di qualsivoglia natura essa sia, vive *juxta principia sua* e quello che conta è vedere in tutta

la sua globalità la connessione degli elementi strutturali su cui nasce l'impianto dell'opera. Questa è l'oggettività del teorico, il suo razionalismo ultrarigoroso, il suo positivismo spassionato e metodologico; dunque più che puntare sulla contrapposizione fra realismo e idealismo (contrapposizione che vale solo sul piano delle ideologie) sarà meglio aver ben chiaro che sia l'uno che l'altro « sono al tempo stesso dottrine morali e metodi tecnici, sistemi filosofici e partiti artistici » poiché — spiega l'autore — « ogni metodo d'arte porta con sé la sua propria filosofia,... un modo di scrivere è anche un modo di vedere,... ad ogni contenuto s'impone una forma determinata — e reciprocamente ».

Per De Roberto, che sembra teorizzare il regime dell'assoluto possibilismo, siamo invece nel regno dell'assoluta necessità; nel nocciolo del metodologismo apparentemente più impassibile e neutrale cova un rigoroso principio deterministico, quello che non permette nessun svolgimento arbitrario, nessuna deviazione dal reticolo dei principi elementari: « Quando io ho scelto un argomento — si legge ancora — ho scelto nello stesso tempo, senza saperlo, il metodo con quale trattarlo; del pari: se mi propongo di conseguire certi effetti, non sono più libero di scegliere un soggetto qualunque; il mio campo è circoscritto. Seguire un sistema, in arte come in politica, importa negare certe cose e crederne altre, rinunciare a certe categorie d'impressioni e d'opinioni, non vedere più se non in un certo modo determinato ». Qui, pur entro i limiti di uno sperimentalismo da dilettante, De Roberto dava insieme alla chiave del suo romanzo, il suo particolare contributo ad un positivismo giunto ormai alle sue estreme certezze, ai suoi estremi dilemmi: che cosa sia il romanzo per De Roberto è chiaro, un'operazione consequenzialistica tutta interna alla sua logica, alle coordinate delle scelte iniziali; ma l'indagine dello scrittore non si ferma qui, anche in queste pagine di tecnica professio-

nale urge una domanda, che è quella di fondo per ogni artista materialista che creda nella *mimesis* estetica, in nome della quale anche De Roberto può dire che è realista, o meglio « naturalista chi vuol riuscire naturale, cioè chi più cerca di dare alla finzione artistica i *caratteri* del vero ». Ma questa proposizione elementare postula un corollario di quesiti ' filosofici ' di più larga portata che anche l'artista, ma non solo lui, si deve porre: chi come De Roberto positivisticamente afferma che « la psicologia è una matematica »¹¹ dovrebbe poi interpretare matematicamente tutto il reale; ma il positivismo di De Roberto è in realtà troppo inquieto e contrastato per potersi chiudere in una formula; per quello che riguarda il romanziere moderno, ad esempio, viene rivendicata una « piena ed assoluta... libertà della scelta e della interpretazione », ma questa concessione « idealistica », in pieno contrasto coll'imperante positivismo, è subito corretta ed anzi annullata dall'angoscioso interrogativo che l'artista (e l'uomo) si pone quando si chiede: « c'è vera scelta o dietro l'illusione della libertà non si nasconde piuttosto una rigorosa predeterminazione? ». Ecco rispuntare il motivo dell'« illusione », ma non più sul terreno della convenzione estetica, come in Capuana e in Maupassant, ma su quello gnosologico-esistenziale, in cui il problema diventa bruciante ed investe l'intera impostazione vitale dell'autore, il valore *reale* dei valori umani e i loro ipotizzabili condizionamenti esterni che ridimensionano proprio questa « realtà ». Non è che un accenno, ma troppo significativo per intendere la problematica di De Roberto ben al di là dell'intervento specifico sul romanzo; in questa prefazione tuttavia l'autore non vuole travalicare « i confini del campo letterario » e preferisce ritornare sulla « ragione tecnica » che fa da sostegno ai nuovi romanzi. Sceso su questo terreno specifico De Roberto mostra tutta la sua fa-

¹¹ *Ermanno Raeli*, nuova ed., Milano-Roma, 1923, p. 262.

miliarità con la tematica corrente del naturalismo (dal programma dei Goncourt all'esperienza dialettale di Verga), ma rivela anche in che direzioni egli voglia specificare ulteriormente tale discorso; quello che più l'attrae è quella famosa « analisi psicologica » su cui era sorto il romanzo realistico moderno: questa che egli chiama la « esposizione di tutto ciò che passa per la testa ai personaggi » non è presente come una scienza *tout court*, ma piuttosto con una formula ibrida di ispirazione capuaniana, come « il prodotto d'un particolar genere d'immaginazione: l'immaginazione degli stati d'animo », che sarebbe poi l'unica maniera di rappresentare l'uomo secondo le due uniche possibilità concesse allo scrittore, quella dell'introspezione autobiografica e quella della visione realistica dall'esterno. Anche qui tuttavia il discorso di De Roberto suggerisce più di quanto affermi: rimane in sospeso il problema della connessione fra le due « maniere », fra i due metodi (che egli identifica il primo coll'immaginazione psicologica di Stendhal e il secondo con quella « tutta fisica » di Flaubert), ma questa stessa incertezza è significativa della impossibilità del narratore di sfuggire ad una certa ottica proprio nel momento stesso che ne denuncia l'unilateralità di contro ad un ipotizzato monismo estetico.

Non a caso in opere successive De Roberto ritorna sull'argomento dell'arte in generale e del romanzo in particolare, sempre secondo questo interesse contraddittorio, che lo porta a cercare di giustificare un'arte realistica al di fuori dei canoni della scuola franco-italiana senza tuttavia riuscirvi se non con formule incerte e contrastate. In un lavoro del 1901, intitolato *L'arte* (Torino, Bocca) l'autore cerca di dare una sua interpretazione del fenomeno estetico, sulla scia di studi e problemi di ascendenza positivistica e ispirandosi al suo « scetticismo », che è poi una forma di empirismo estraneo ad ogni esigenza

di sistema: orbene la teoria estetica che si ricava da queste pagine ha ben poco di originale; per De Roberto l'arte è sempre imitativa (« L'arte è arte appunto perché imita » dice a p. 21), ma non fotografica e cioè non « meccanica », infatti — scrive ancora — « l'arte che riproduce il vero non lo rifà; ne dà soltanto l'illusione, ne offre un'immagine » (p. 30), secondo il formulario che abbiamo visto di tutti i teorici del naturalismo italiano, specie nelle opere più tarde e meno militanti. L'atteggiamento di De Roberto è quello di un mediatore che non vuol tanto fondare o riscoprire una nuova estetica quanto ricercare o rispolverare certi temi del naturalismo riflettendo su di loro una luce di pacata saggezza; comunque non è su questo versante che è possibile rintracciare tocchi d'autenticità nello scrittore, ma semmai in certi giudizi o in certe preferenze che lo mettono allo scoperto e ne rivelano, sotto l'angolazione del gusto, gli interessi più vivi ed autentici. In realtà quello che interessa De Roberto è poi il romanzo, anzi un certo romanzo « imitativo » che deve rifuggire dall'essere grettamente « interessante » come i romanzi d'appendice (che egli giudica un « insieme brutto e incredibile ») versati come sono tutti sull'argomento e basta, e seguire nello stesso tempo una sua forma », una sua « perfezione » come la predicava Flaubert, con tutti i requisiti di impersonalità rintracciabili anche in Maupassant, il naturalista che De Roberto sente a lui più congeniale. Ecco cosa infatti pensa delle sue novelle: « Quando l'artista pare più indifferente, allora è più vigile. Le cose narrate dal Maupassant non sono, come sembrano, fatti di cronaca, volgari, senza significato: riflettono, al contrario, certi lati oscuri della vita e della natura umana, racchiudono una filosofia o amara o ironica, hanno una loro propria bellezza »¹². È un

¹² *Op. cit.*, p. 46.

giudizio acuto e maturo, ma è soprattutto un indice di preferenze poetiche, quasi un programma in miniatura, che ben collima con quanto abbiamo visto derivare dalla prefazione di *Jean et Pierre*. La simpatia per Maupassant significa l'apertura verso il romanzo naturalista postzoliano (De Roberto non condivide la paura positivistica che vedeva nel prevalere della scienza la fine dell'arte), quel romanzo che non accetta il nuovo codice decadente, nei confronti del quale lo scrittore non avrà mai cedimenti. È sintomatico che della scuola verista insieme a Verga solo De Roberto (e non Capuana e la Serao) non sentirà l'influsso dell'insorgente neo-misticismo. Quando Ogetti chiederà anche a lui cosa pensasse della « possibile fioritura di un neo-misticismo nel romanzo italiano », la risposta sarà tagliente e brutale come quella del Verga: « È un fenomeno passeggero, gli stessi predicatori non sono tutti sinceri. Non bisogna dargli peso, è una prurigine dell'anima che sparirà prestissimo »¹³. Certo questa è anche una prova di miopia, ma è soprattutto una prova della fiducia che De Roberto, con tutto il suo pessimismo, nutre nei confronti del romanzo realistico (non a caso di lì a poco usciranno *I Viceré*); sempre nelle risposte ad Ogetti infatti balza fuori un De Roberto più naturalista di quanto egli voglia ammettere; un romanziere che è diviso fra psicologia e costume, che va a Roma a documentarsi per un romanzo d'ambiente parlamentare, che prepara un « lungo studio fisiopsicologico » sull'amore, che indica la « salvezza » nel « romanzo di costume », che contrappone la lingua di Verga a quella di d'Annunzio, che infine indica nel « romanzo... la vera forma ancora perfettibile »¹⁴.

Eppure proprio questo scrittore così legato ai canoni del naturalismo, dà prova nel '95 di un cupo pessimismo circa il

¹³ Cfr. V. OGETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, 1895, p. 87.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 87.

destino della letteratura italiana; è l'atteggiamento di un intellettuale che vive da epigono disilluso e persino, a volte, disorientato il verbo di un tardo positivismo sempre più contrastato e quasi emarginato dall'insorgente e prevaricante cultura. Questo spiega l'atteggiamento doppio o meglio complesso e perfino contraddittorio di De Roberto, che da una parte contrappone correttamente dal punto di vista verista Verga a D'Annunzio e che altrettanto correttamente parla del «romanzo futuro» come di opera di chi «vorrà riunire il romanzo puramente psichico col romanzo di costume» ed è lo stesso che fa professione di eclettismo («Io non ho un sistema determinato, non appartengo in eterno a una scuola. Io tento i vari indirizzi; ecc. ») e guarda disgustato e disincantato il basso tenore culturale del giornalismo contemporaneo e sottolinea le tristi condizioni economiche in cui è costretto a vivere il letterato. Ma la condizione del letterato nella società di quel tempo è un'indice anch'essa di una condizione di crisi generale, di uno « stato passeggero », per cui si vorrebbe almeno intravedere un qualche sbocco; ma anche su questo, inerente allo stato oggettivo delle cose, De Roberto non prende una posizione netta; scrive infatti: «Io non mi occupo di socialismo, non ho potuto studiarlo ancora per quanto ne abbia un intenso desiderio; ma credo che molto tempo e molte vicende dovranno passare prima di rialzare le condizioni economiche della letteratura italiana ». È una dichiarazione in cui si vede impostato un problema serio e oggettivo (problema che è tipico di un intellettuale ormai cosciente della sua integrazione nel processo capitalistico, come non lo fu mai il più agiato e quieto Verga), e dove tuttavia colpisce la genericità della prospettiva e l'impostazione scettica (comunque non costruttiva, certo non politica) in cui viene inserita la curiosità per il socialismo.

C. A. MADRIGNANI

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

REMINISCENZE OMERICHE E SOFOCLEE IN COSTANTINO MANASSIS

Imitazioni omeriche e sofoclee, oltre che di altri autori greci, nella opera di Manassis sono state indicate in questi ultimi tempi da Lampsidis¹, Anastasi² e Tsolakis³. Manca ancora uno studio accurato e sistematico delle fonti del Manassis, studio che paleserebbe appieno la sua formazione culturale e ci permetterebbe pure di conoscere meglio l'ideale letterario dell'epoca in cui egli visse.

Non occorre ricordare quanto Omero fosse caro ai letterati bizantini, tanto caro che qualcuno lo imparava a memoria, come è il caso di Michele Psellòs, dal quale «ἡ πᾶσα ἀπήγγελτο Ἰλιάς», come egli stesso afferma⁴. Anche Manassis doveva conoscerlo bene, se non infrequentemente lo troviamo riecheggiato tanto nella *Σύνοψις Χρονική* che nei *Τὰ κατ' Ἀρίστανδρον καὶ Καλλιθέαν*.

¹ LAMPSIDIS Od., *L'édition critique de la chronique de Constantin Manassès*, « Actes du XII^e Congrès International d'Études Byzantines », II, Beograd, 1964, 376-377 e dello stesso Ἀναμνήσεις ἀρχαίων Ἑλλήνων συγγραφέων εἰς τὴν Χρονικὴν Σύνοψιν Κωνσταντίνου τοῦ Μανασσῆ, « Πλάτων » 33-34 (1965) 186-192.

² ANASTASI R., *Per una nuova edizione del romanzo di Costantino Manasse*, estratto da « Helikon » (Rivista di tradizione e cultura classica dell'Università di Messina), 5 (1965) p. 7 e sgg. dell'apparato critico, e dello stesso *Sul romanzo di C. Manasse*, « Rivista di cultura classica e medioevale » XI (1969) 216-222 sull'influsso di Achille Tazio.

³ Τσολάκη Εὐδ. Θ., Συμβολὴ στὴ μελέτη τοῦ ποιητικοῦ ἔργου τοῦ Κωνσταντίνου Μανασσῆ καὶ κριτικὴ ἔκδοση τοῦ μυθιστορήματος τοῦ «Τὰ κατ' Ἀρίστανδρον καὶ Καλλιθέαν», Τεσσαλονίκη 1967, 95 e sgg., cfr. pure 50-51.

⁴ Cfr. Σάθα Κ., Μεσαιωνικὴ Βιβλιοθήκη, 5, 14-15 citato da E. RENAULD, *Étude de la langue et du style de Michel Psellos*, Paris, 1920, 407, e da Lampsidis, « Πλάτων » cit. 187 nota 2.

Evidenti reminiscenze di similitudini omeriche sono:

- 1 ὥς χεῖμαρροι βαρύδουποι σὺν ψόφοις συρραγεῖσθαι,
καθάπερ εἷς μισγάγκειαν τὴν πόλιν ἐπερρόθουν
Συν. Χρ. 3747-48

ὥς δ' ὅτε χεῖμαρροι ποταμοὶ κατ' ὄρεσφι ῥέοντες
ἔς μισγάγκειαν συμβάλλετον ὄβριμον ὕδωρ...
τῶν δέ τε τηλόσε δοῦπον...

Il. IV 452-53, 455

- 2 καὶ δακρυσίστακτον αὐτῆς τὸ πρόσωπον θεμένη,
ὥς κρήνη τις μελάνυδρος ὑπόθεν κατὰ πέτρας
τὸν ῥοὺν διακρουνίζουσα φλεβῶν ἐκ ναματίων
φωνὴν ἐξέρρηξεν οἰκτρὰν ...
Συν. Χρ. 5007-5010

... ἄν δ' Ἀγαμέμνων
ἴστατο δάκρυ χέων ὥς τε κρήνη μελάνυδρος,
ἥ τε κατ' αἰγίλιπος πέτρης δνοφερὸν χέει ὕδωρ·
ὥς ὁ βαρὺ στενάχων ... μετηύδα

Il. IX 13-16

E il γλώσσαν μελιτόεσσαν .../τὴν νέκταρος πηγάζουσας ἐνθέου τὰς συρμάδας 3827-28 ci richiama, anche se un po' vagamente, l'ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέειν αὐδὴ di *Il. I*, 249, come il δόρυ δολιχόσκιον di 5707 il δολιχόσκιον ἔγχος di *Il. III*, 346, 355 ecc. Così pure rifatta sull'espressione omerica ἔλκε δ' ὁμοῦ γλυφίδας τε λαβὼν καὶ νεῖρα βόεια *Il. IV*, 122 (cfr. *Od. XXI*, 419 τὸν ῥ' ἐπὶ πῆχει ἐλῶν ἔλκεν νευρὴν γλυφίδας τε) sembra quella di 5708: καὶ τόξου ἔλκειν τὴν νευρὰν ἐπὶ βελῶν γλυφίσιν.

Anche nel romanzo l'influsso di Omero, pur se limitato a parole o semplici espressioni, è palese. Così il τόξον ... ἀνεμῶλιον di *Il. XXI*, 474 lo ritroviamo nel βέλος ἀνεμῶλιον di *I*, 9, 15⁵, il τριχθαῖ τε καὶ

⁵ Cito dall'edizione di Tsolakīs, che nel suo commento ha segnalato la presenza di diversi passi omerici.

τετραχθὰ διατρυφὲν di *Il.* III, 363 (cfr. *Od.* IX, 71 τριχθὰ τε καὶ τετραχθὰ) nel τριχθὰ θρυφθὲν καὶ τετραχθὰ di I, 9, 20. E ci richiama Omero sia il termine φυζακιναι di II, 754 — *Il.* XIII, 102 e l'epiteto πτερόεν riferito a βέλεμνον di I, 8, 20 — in Omero πτερόεντες è unito con δῖστοί ed ἰοί *Il.* V, 171; XVI, 773 — sia ἁντιφερίζει σοι di II, 581 che troviamo nell'*Il.* XXI, 357, oltre che l'espressione τῶν θεοῦ μαστίγων di I, 9, 41 — *Il.* XII, 37; XIII, 82: Διὸς μάστιγι (cfr. anche Eschilo, *Sept.* 608 θεοῦ μάστιγι).

Imitazioni dell'*Edipo Re* e dell'*Antigone* di Sofocle da parte di Ma-nassīs sono state notate dai tre studiosi sopra citati⁶, ma altre ne restano ancora da segnalare.

Abbiamo fermato la nostra attenzione principalmente sulle *Avventure di Aristandro e Kallithea*, in cui si trovano riecheggiate molte espressioni e sentenze sofoclee. Così sin dall'inizio notiamo che il concetto οὐδεις τὰς τοῦ θεοῦ διαδιδράσκει χειρας I, 1, 21 è identico a quello del fr. 961 P θεοῦ δὲ πληγὴν οὐχ ὑπερπηδᾷ βροτός, e così pure la pessimistica constatazione che ὄντως οὐδέν τι βέβαιόν ἐστιν ἐν τοῖς ἀνθρώποις I, 1, 32 (cfr. pure οὐ γάρ τοι βέβαιον θνητοῖς I, 3, 1 e ὥς ἄρα βέβαιον οὐδέν, οὐ στάσιμον ἀνθρώποις I, 9, 8) la ritroviamo in Sofocle τὸ δ' ἔς αὖριον αἰεὶ τυφλὸν ἔρπει *Ter.* fr. 593, 5-6 P.

Ai vv. 43-45 di I, 2 quanto si afferma del συκοφάντης χρῆμα:

οὗτος καὶ πόλεις ὄλλυσι καὶ δόμους ἀνατρέπει,
ἐπανιστᾷ τῇ θυγατρὶ μητέρα πολέμιαν,
καὶ τῷ πατρὶ τοὺς ἔξ αὐτοῦ ταυτογενεῖς συγγόνους,

è rifatto su ciò che dice Sofocle della ἀναρχία:

αὕτη πόλεις τ' ὄλλυσιν, ἥδ' ἀναστάτους
οἴκους τίθησιν ...

Ant. 673-74

L'ὄμμα δὲ Δίκης πανδερκὲς di I, 2, 95 e il τὸ τῆς Δίκης ὄμμα di II, 684 richiamano il τὸ χρύσειον δὲ τᾶς Δίκας δέδορκεν ὄμμα di *Ai. Locr.* fr. 12 (Pearson) (anche in Eliodoro VIII, 13, 4 ὁ τῆς δίκης ὀφθαλμός) come τὴν Ἰναχείαν κόρην I, 2, 17 il τῆς ... Ἰνάχου κόρης di *El.* 5.

⁶ Al Lampsidis è dovuto il confronto tra *Sin. Chr.* 3223-27, 4463-65 e *OR.* 4, 5, 30, 63-64, 1279-82; all'Anastasi quello tra *Ta kat' Aristandron ke Kallitheaton* 99-102 e *Ant.* 471 e sgg.; allo Tsolakis tra *Ta kat' Ar. ke Kall.* II, 81-90 e *Ant.* 712-717.

L'elemento gnomico, così caro a Sofocle⁷, continua ad offrire materia di canto al dotto bizantino:

Οὕτως οὐ γρή ποτε θνητὸν εὐδαιμονίζειν ἄνδρα,
πρὶν ἂν περάσῃ πέλαγος θαλάσσης τῆς τοῦ βίου,
πέλαγος ὠρυόμενον, μορμύρον ὑπὲρ ἄλμην
Ἀτλαντικὴν καὶ Σικελὴν καὶ Πόντον κυματίτην

I, 3, 34-37

richiama la sentenza, — che anche Erodoto ed Euripide hanno, ma più vicina al nostro è quella di Sofocle —, posta in bocca al coro alla fine dell'*Edipo Re*:

ὥστε θνητὸν ὄντ' ἐκείνην τὴν τελευταίαν ἰδεῖν
ἡμέραν ἐπισκοποῦντα μηδέν' ὀλβίζειν, πρὶν ἂν
τέρμα τοῦ βίου περάσῃ μηδὲν ἀλγεινὸν παθεῖν

1528-1530

e che la sorte, avversa agli uomini, καὶ τοῖς τερπνοῖς παρακρινῶ καὶ τῶν πικραζόντων I, 3, 69 ricorda sia il τοῖς μὲν ... / τὰ τερπνὰ πικρὰ γίγνεται καὶ οὗτις φίλα di OC 614-615, sia il ἀλλ' ἐπὶ πῆμα καὶ χαρὰ / πᾶσι κυκλοῦσιν di *Trach.* 129-130.

Una significativa imitazione sofoclea troviamo all'inizio del *Λόγος*, V:

Οὐδὲν γὰρ χεῖρον ἕτερον νόμισμα παρ' ἀνθρώποις
ἐβλασθεν οἷον ὁ χρυσός, χρυσὸς ὁ κακορρέκτης

.....

οὗτος καὶ πόλεις ὄλλυσι καὶ δόμους ἀνατρέπει
οὗτος τὸ πᾶν ἀσυστατεῖ καὶ φθείρει καὶ συμφύρει,
οὗτος διδάσκει τὰ κακὰ καὶ παραλλάσσει φρένας,
καὶ νοῦν χρηστὸν εἰς ἔχθιστα πράγματα παρασύρει·
οὗτος θνητοὺς ἐδίδαξε πᾶσαν κακοβουλίαν
καὶ σύμπασαν δυσσέβειαν καὶ μοχθηροτροπίαν

1-2, 6-11⁸

⁷ Κουκουλέ Φ. Ι., Περὶ τῶν παρὰ Σοφοκλεῖ γνώμων, ἐν Ἀθήναις 1911.

⁸ Lo Tsolakīs (op. cit. 104) giustamente rifiuta al v. 2 la lezione ἐβλαψεν di V ed M ed accoglie quella di A: ἐβλασθεν.
Il confronto con la fonte toglie ogni dubbio.

Come si vede chiaramente viene qui rielaborato un noto passo dell'*Antigone*:

οὐδὲν γὰρ ἀνθρώποισιν οἶον ἄργυρος
κακὸν νόμισμ' ἔβλαστε. τοῦτο καὶ πόλεις
πορθεῖ, τόδ' ἄνδρας ἐξανίστησιν δόμων·
τόδ' ἐκδιδάσκει καὶ παραλλάσσει φρένας
χρηστὰς πρὸς αἰσχροῖα πράγμαθ' ἴστασθαι βροτῶν·
πανουργίας δ' ἔδειξεν ἀνθρώποις ἔχειν
καὶ παντὸς ἔργου δυσσέβειαν εἰδέναι

295-301

Il Manassis, come ben si vede dal brano testè esaminato, non segue pedissequamente il testo imitato, ma cerca di sviluppare il concetto preso in prestito. Così nel Λόγος VI, 2-4:

ὦ γύναι, κόσμος γυναιξὶ καὶ μᾶλλον τοῖς παρθένοις
μὴ γλωσσαλγεῖν ἐπὶ κενοῖς, ἀλλὰ θυροῦν τὸ στόμα
καὶ μὴ μακροῖς καὶ περιττοῖς ἐνδιατρίβειν λόγοις

è chiaro che egli si ispira al verso sofocleo dell'*Aiace* 293:

γύναι, γυναιξὶ κόσμον ἢ σιγὴ φέρει [cfr. anche *Acris.* fr. 64 P
αἷς (γυναιξὶ) κόσμος ἢ σιγὴ τε καὶ τὰ παῦρ' ἔπη].

Il passo di II, 22-26:

Ἄλλ' ἦν οὐ θήρ, ὥς ἔοικεν, οὐκ ἄνθρωπος, οὐ λίθος
ἀποφυγεῖν δυνάμενος τὰ τῶν Ἑρώτων τόξα·
ἀλλ' ἦσαν πάντων Ἑρωτες δεσπότες τῶν ἐμψύχων
καὶ τῶν πτηνῶν καὶ τῶν πεζῶν καὶ τῶν θαλασσοπλόων,
καὶ βέλος Ἑρωτος οὐδεὶς οὐκ ἔφυγεν, οὐ φύφη

per il concetto più che Longo Sofista (B 7, 1-2), come vuole lo Tsolakis, richiama il famoso coro dell'*Antigone*:

Ἑρως, ὃς ἐν κτήνεσι πίπτεις
.....
φοιτᾷς δ' ὑπερπόντιος ἐν τ'
ἀγρονόμοις αὐλαῖς·
καὶ σ' οὐτ' ἀθανάτων φύξιμος οὐδεὶς
οὐθ' ἁμερίων σέ γ' ἀνθρώπων

782, 785-90

come palesamente mostra l'affermazione che nessuno può sfuggire all'amore.

Il Manassis è debitore a Sofocle non soltanto dei passi da noi sopra presi in esame, ma anche di singole parole ed espressioni, come per es.:

θέρος ἄδρὸν θερίσοι	I, 6, 22
θέρος θερισθῇ ξανθόν	<i>Tyr. fr.</i> 659, 4 P
κακὸν κακῶς εἴσατο	II, 305
κακὸν κακῶς φθείρειαν	<i>Ai.</i> 1391 cfr. <i>Phil.</i> 1369
τανταλωθεῖς	II, 390 - <i>Ant.</i> 134.

Anche nella *Σύνοψις Χρονική* è presente l'influsso di Sofocle. Ai passi dell'*Edipo Re*, notati dal Lampsidis, altri se ne possono aggiungere, come per esempio, il passo dell'*Antigone* dove si parla del potere nefasto dell'ἀναρχία, che così viene rielaborato:

(τὸ σθένος τοῦ χρυσίου)	
τοῦτο καὶ πόλιν εὐπυργον ἐκ βάθρων ἀνασκάπτει,	
τοῦτο καὶ δόμους ὄλλυσι, τοῦτο καὶ τοῖς πολέμοις	
ὄλων ἐθνῶν ἀφανισμόν καινοτομεῖν ἰσχύει	
	2918-20

(ἀναρχίας ... κακόν)	
αὕτη πόλεις τ' ὄλλυσιν, ἥδ' ἀναστάτους	
οἴκους τίθησιν ἥδε τ' ἐν μάχῃ δορὸς	
τροπὰς καταρρήγνυσιν ...	
	673-75

o quello relativo all'immagine di ἄρουρα e di βλαστάνω

καὶ κτείνας Θεοδόσιον τὸν ἐκ μιᾶς ἀρούρης	
...	βεβλαστηκότα 3833-34
οὐ γὰρ ἐκ μιᾶς/κοίτης ἔβλαστον	<i>Scyth. fr.</i> 546, 1-2 P
κίχοι διπλῆν ἄρουραν ...	OR 1257.

Manassis prende in prestito da Sofocle per la sua opera maggiore anche singole parole ed immagini. Così, per es., βρυχόμενος ὡς λέων 3743 è rifatto su ταῦρος ὡς βρυγόμενος di *Ai.* 322, ἀμιλλητῆρες (ἵπποι) 2268 — *Ant.* 1065 ἀμιλλητῆρας (τρόχους), τριδουλον 3944, 6696 —

OR 1063 τριίδουλος⁹; ed espressione sofoclea è ἀφύκτοις βέλεσιν 6315, che leggiamo nelle *Trachinie* 265: ἄφνκτ' ἔχων βέλη¹⁰.

La nostra indagine, anche se non approfondita, mostra chiaramente che letture predilette del Manassis furono Omero e Sofocle e che egli rielabora i brani presi in prestito, non limitandosi ad attingere passivamente dalle sue fonti.

GIUSEPPE SPADARO

⁹ Forse anche la forma di superlativo καταρατοτάτου 2319 dipende da Sofocle, OR. 1345 καταρατότατον.

¹⁰ Altra espressione sofoclea, segnalata da Tsolakís (*op. cit.* 107), è νευροσπαδεῖς ἀτράκτους (Λόγος VII, 10), tratta dal *Filottete* 290 νευροσπαδῆς ἀτρακτος.

MODERNITÀ DI GOLDONI

Un strano destino ha riservato a Carlo Goldoni un'enorme fama insieme ad una sostanziale incomprensione e ad un fondamentale disinteresse per la sua figura di uomo e di scrittore¹. Certamente tutti i manuali scolastici gli dedicano le pagine d'obbligo, ma il ritratto che ne vien fuori, in molti casi², è composto secondo un *cliché* a linee rigide e schematicamente definite (Goldoni riformatore della commedia) che si riempiono per lo più di un contenuto tenue (Goldoni poeta ilare e sorridente di una Venezia in maschera, cantore dei crucci e delle bizzarrie passeggere di esili figure di innamorati e di rimbrotti paterni che sfumano in accomodanti riappacificazioni). Una sorta di Arcadia cittadina dunque, dove al posto di incipriate pastorelle troveremo vedove e ragazze da marito prosperose e allegre, locandiere e servette, Mirandolina e Rosaura al posto di Nice o Clori.

Alla base di questo ritratto stanno una lunga tradizione critica e un'antica consuetudine scenica.

La prima ha inizio soprattutto con gli scritti di Attilio Momigliano³

¹ Con queste note non vogliamo scrivere una nuova storia della critica goldoniana, per la quale rimandiamo a F. ZAMPIERI, *Carlo Goldoni*, in *I classici italiani nella storia critica*, Firenze 1964², II, pp. 89-138, e a G. PETRONIO, *Goldoni (Storia della critica)*, Palermo 1962², ma più semplicemente metterne a fuoco alcuni problemi.

² Naturalmente c'è anche chi si preoccupa di dare un ritratto meno convenzionale del solito. Cfr. ad es. G. PETRONIO, *L'attività letteraria in Italia*, Palermo 1965, pp. 539-50, che sintetizza nel suo profilo i risultati dei propri studi goldoniani. Ci dispiace invece dovere constatare come anche nella recentissima *Sintesi di storia della letteratura italiana* di ALBERTO ASOR ROSA (cui siamo debitori di più importanti suggerimenti), Firenze 1972, le pagine dedicate al Goldoni (254-6) risentano di uno schema storiografico, a nostro parere, in gran parte superato.

³ Cfr. *I limiti dell'arte goldoniana*, in *Scritti vari in onore di R. Renier*, Torino 1913, pp. 79-92; *La comicità e l'ilarità del Goldoni*, in « *Giornale storico della letteratura italiana* », LXI, 1913, pp. 193-227; *Primi studi goldoniani*, Firenze 1922 (ora raccolti insieme agli altri saggi in *Saggi goldoniani*, a c. di V. Branca, Venezia-Roma 1959). L'interpretazione del Momigliano, che segue al ritratto di maniera offertoci

(ma elementi di riflessione in tal senso offrivano già le pagine della *Storia* del De Sanctis ⁴): i personaggi goldoniani perdono la loro consistenza psicologica per sciogliersi come *silhouettes* nell'alone indistinto dell'ambiente; ilarità e non comicità, teatro dalle mezze tinte, « grazia », « arte buona tessuta attorno ad argomenti superficiali », mancanza di grandi ideali, moralismo invadente, serenità che nasce da uno scetticismo leggero, deficienze linguistiche, sono le formule più usate dal Momigliano per caratterizzare il suo autore, secondo un procedimento impressionistico che affonda le radici nel gusto romantico-crepuscolare dell'epoca.

Questo giudizio, cui non era estranea, oltre le suggestioni desanctisiane, una tradizione scenica che confinava il Goldoni nelle secche di un provincialistico verismo ⁵, ebbe fortuna duratura, oltrepassando la stagione in cui fu pronunciato ⁶; del resto veniva avallato da Benedetto Croce, che dopo avere negato categoricamente ogni forma di poesia al Goldoni, ebbe a dire, recensendo un libro di Edmondo Rho ⁷, che alla base del suo teatro c'era una costante e ingenua sollecitudine di onestà e di bontà.

Il processo di depauperamento del teatro goldoniano e di svuotamento

dalla scrittrice inglese VERNON LEE, *Il Settecento in Italia*, Milano 1881, è contemporanea a tante pagine di G. ORTOLANI, benemerito studioso del Goldoni, ma critico piuttosto superficiale; cfr. soprattutto *Della vita e dell'arte di Carlo Goldoni*, Venezia 1907; *Voci e visioni del Settecento veneziano*, Bologna 1926; i saggi raccolti in *La riforma del teatro del Settecento e altri saggi*, a c. di G. Damerini e con bibliografia di N. Mangini, Venezia-Roma 1962; e le note a *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, voll. 14, Milano 1935-56.

⁴ Sulle pagine goldoniane del De Sanctis (cfr. *Storia della letteratura italiana*, a c. di N. Gallo, voll. 2, Torino 1958, pp. 894-908) intendiamo soffermarci in un apposito saggio.

⁵ Sulla fortuna teatrale cfr. C. PAVOLINI, *La messinscena goldoniana in Italia*, alla voce Goldoni dell'*Enciclopedia dello spettacolo*, Roma 1958; L. FERRANTE, *I comici goldoniani (1721-1960)*, Bologna 1961; *idem*, *Goldoni*, Milano 1971; N. MANGINI, *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*, Firenze 1965; cfr. inoltre le numerose comunicazioni al congresso goldoniano del 1957, raccolte negli *Studi goldoniani*, a c. di V. Branca e N. Mangini, Venezia-Roma 1960, e la bibliografia degli spettacoli inclusa negli *Studi goldoniani*, a c. di N. Mangini, II, Venezia 1970.

⁶ Un giudizio limitativo in tal senso è negli scritti di M. FUBINI, *Carlo Goldoni*, in *I classici italiani*, diretti da L. Russo, Firenze 1950, pp. 837-93; dello stesso cfr. *Arcadia e Illuminismo*, in *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano 1949, pp. 523-4.

⁷ Cfr. *Conversazioni critiche*, serie V, Bari 1939, pp. 145-8. Anteriore è il giudizio nel volume *La poesia*, Bari 1936, pp. 250-1.

dei suoi contenuti continuava frattanto lungo una direttrice critica diversa da quella del Momigliano, ma non per questo meno importante e destinata pertanto a grande fortuna. Ci riferiamo all'immagine di un Goldoni creatore di ritmi astratti, misurati secondo un gusto decadente ed estetizzante sulla prospettiva di un balletto di Diaghilew e Stravinskij. È il Goldoni consegnato in Russia e in Austria alle regie di Aleksandr Tairov e Max Reinhardt, in Italia alle regie di Enzo Ferrieri, di Anton Giulio Bragaglia e di Tatiana Pavlova⁸. Un Goldoni non dimentico della lezione della commedia dell'Arte, anzi a volte totalmente immerso in essa, che costruisce le sue commedie secondo i canoni di un'opera buffa, come volevano Mario Apollonio⁹ ed Edmondo Rho¹⁰, Silvio D'Amico¹¹ e Francesco Flora¹².

Poteva essere un antidoto valido contro le letture ottocentesche di stampo naturalistico e contro ogni riduzione a teatro dialettale gradito a platee piccolo-borghesi e a scolaresche in vacanza¹³. Non poteva tale interpretazione assurgere a modello assolutamente valido e storicisticamente fondato. Non poteva quindi essere accettata negli anni del dopoguerra, quando, mutato il clima politico e culturale, mutate le prospettive metodologiche, si determinò nella storia della critica goldoniana una svolta radicale ad opera di alcuni studiosi che richiamandosi in maniera più o meno esplicita all'estetica marxista, tendevano ad evidenziare il signifi-

⁸ L'immagine di un Goldoni creatore di commedie-opere buffe non è scomparsa neppure ai giorni nostri. Ci riferiamo ad una recentissima edizione degli *Innamorati* (ottobre 1972) messi in scena da Franco Enriquez. La commedia dell'amore e della gelosia si muta in una sorta di girandola danzante sullo sfondo di un enorme merletto (la scena era di Lorenzo Ghiglia) in cui si discioglie il realismo della vicenda. Del resto l'equivoco interpretativo è in una nota dello stesso Enriquez: « Lo spunto realistico agisce da semplice catalizzatore: il gioco teatrale giunge ad una cristallizzazione mozartiana degna del « Così fan tutte » ».

⁹ *L'opera di Carlo Goldoni*, Milano 1932. L'Apollonio tenta una storia della personalità umana ed artistica del Goldoni, con risultati non sempre soddisfacenti. Dello stesso cfr. le pagine della *Storia del teatro italiano*, Firenze 1946, III, pp. 371-97.

¹⁰ *La missione teatrale di Carlo Goldoni*, Bari 1936. Il Rho più compiutamente degli altri ha insistito su un'interpretazione musicale, esasperando la sua tesi pur ricca di osservazioni intelligenti nella ricerca unilaterale di un formalismo astratto.

¹¹ *Storia del teatro drammatico*. Milano 1939, II, pp. 360-89.

¹² *Storia della letteratura italiana*, Milano 1958, III, pp. 505-30.

¹³ Purtroppo questo gusto interpretativo si è perpetuato sino ad oggi, anche ad opera dello scomparso Cesco Baseggio, attore peraltro benemerito per la divulgazione del teatro goldoniano.

cato sociale del teatro del commediografo veneziano, l'ideologia e il valore del suo realismo.

Del resto chi avesse voluto presentarci l'immagine di un Goldoni eversore della società del tempo, democratico antinobiliare ed esaltatore del popolo, si sarebbe potuto ricordare di un famoso sonetto carducciano¹⁴, o di un libro di Luigi Falchi¹⁵, dove lo scrittore era presentato nell'atto di abbattere con le sue commedie il concetto di sovranità, satirizzando la nobiltà e la casta militare. Inutile aggiungere che il libro del Falchi era uno dei peggiori prodotti della scuola storica, in cui alla incapacità di condurre in porto un discorso che non si riducesse ad una somma di citazioni contenutistiche poco significanti¹⁶, si aggiungeva la scarsa informazione sulla grande mole dell'opera esaminata. A prescindere comunque da lontani e poco probanti riferimenti, una sollecitazione più immediata per una nuova impostazione del discorso critico, nella prospettiva aperta dal dibattito sulla formazione di una letteratura nazionale popolare, poteva venire da un accenno di Gramsci¹⁷. Ma le acque della

¹⁴ « Ecco, e tra i palchi onde l'oligarchia
sputa in platea, Venezia, ecco da questo
povero allegro venturier modesto
a te la scena popolar si cria.
La commedia dell'arte si dormia
ebra vecchiarda; ed ei con un suo gesto
le spiccò su dal fianco disonesto
la giovinetta verità giulia.
Poi tra i Baffi accosciati ne' bordelli
ed i Farsetti lividi al leggio
da le gondole trasse e da' campielli
la sanità plebea... Tutto vanio
come uno stormo di migranti augelli
senza gloria né pan. Venezia addio! »

(*Rime e ritmi*, ed. naz., IV, Bologna 1944, p. 216).

¹⁵ *Intendimenti sociali di Carlo Goldoni*, Roma 1907.

¹⁶ Il Falchi per sostenere la sua tesi si serviva indiscriminatamente delle opere di più disparato valore (gran parte delle citazioni sono tratte dai melodrammi), affermando l'importanza ad es. di una commedia come *Il feudatario*. Il libro al suo apparire fu aspramente criticato da A. MOMIGLIANO, *Le pubblicazioni goldoniane nel II centenario*, ora in *Saggi goldoniani* cit., pp. 149-52.

¹⁷ « Perchè il Goldoni è popolare anche oggi? Goldoni è quasi « unico » nella tradizione letteraria italiana. I suoi atteggiamenti ideologici: democratico prima di aver letto Rousseau e della Rivoluzione francese. Contenuto popolare delle sue commedie: lingua popolare nella sua espressione, mordace critica della aristocrazia corrotta e impudrida » (A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino 1966⁶, p. 71).

critica stagnanti nella sterile ripetizione di formule estetizzanti furono mosse solo dalla traduzione di un saggio del critico sovietico A. K. Givlegov¹⁸. La tesi centrale del saggio è che le commedie del Goldoni, che rifiutano i moduli della commedia dell'Arte, portavoce di una vecchia società, rappresentano una protesta del terzo stato contro il regime feudale. Tesi che viene ripresa e svolta con larghezza di argomentazioni da Manlio Dazzi che, pur incerto nell'attribuire una volontà programmatica di impegno sociale al commediografo veneziano, ne puntualizza i sentimenti antinobiliari, filoborghesi e filopopolari¹⁹. Il merito di questi studiosi, oltre a quello di offrirci una quantità di osservazioni particolari talora abbastanza pertinenti, è di avere capovolto l'immagine tradizionale di un Goldoni arcadico, di farci capire che poteva esistere ed esisteva un risvolto finora ignorato dai più. Ma il procedimento critico in gran parte era errato: attribuire al Goldoni una programmatica volontà eversiva nei confronti della società feudale, come faceva il Givlegov, era un arbitrio storico (mancavano a Venezia le condizioni strutturali per un'affermazione della borghesia come classe dirigente in grado di attuare una politica organica²⁰). Cercare nell'enorme *opus* goldoniano le battute antinobiliari, filoborghesi o filopopolari astraendole dal contesto generale e accomunando citazioni desunte da opere di diverso valore, per cui commedie mediocrissime come *La Pamela* o *Il feudatario* venivano citate come documenti probanti di arte eversiva, era un grave errore che suscitava le giuste critiche di Francesco Flora²¹.

¹⁸ Carlo Goldoni e le sue commedie, in « Rassegna sovietica », IV, n. 9, settembre 1953, pp. 9-32.

¹⁹ Carlo Goldoni e la sua poetica sociale, Torino 1957. L'incertezza del Dazzi fu colta da W. Binni in una recensione della « Rassegna della letteratura italiana », a. 62, n. 2, 1958, pp. 308-9. I limiti metodologici del libro del Dazzi furono segnalati da G. Bàrberi Squarotti, in « Paragone », a. IX, n. 98, 1958, pp. 80-4; Bàrberi Squarotti rilevava giustamente che sarebbe stato necessario porre le singole affermazioni « sociali » del Goldoni in un'esatta gerarchia di importanza quantitativa e qualitativa, per giudicare dove fosse di più l'impegno dello scrittore e dove si trattasse invece di portati esterni e non condivisi; la verifica si sarebbe potuta avere attraverso un esame delle forme stilistiche.

²⁰ Cfr. M. BERENGO, *La società veneta alla fine del '700*, Firenze 1956, pp. 45 sgg.

²¹ Il « Feudatario » e gli ordini sociali nel teatro del Goldoni, in « Lettere moderne », 6, 1957, pp. 661-83, e I, 1958, pp. 17-41, ora in *Studi goldoniani* cit., Venezia-Roma 1960, pp. 617-78. Scrive il Flora a proposito di certe audacie riscontrate nel *Feudatario*: « Quell'audacia è sfuggita alle inibizioni per pura virtù di genio; ma

Più rispondenti al fine proposto erano gli scritti di Franco Fido²² e di Mario Baratto²³. A quest'ultimo si doveva una precisa ricognizione della poetica goldoniana (attraverso i termini inscindibilmente dialettici di *Mondo* e *Teatro*) e una definizione delle posizioni « borghesi » del Goldoni, espresse dapprima attraverso una sostanziale identificazione dello scrittore con il personaggio di Pantalone, poi (nel periodo 1759-62) attraverso la rappresentazione dei contrasti all'interno di una famiglia borghese. Giustamente il Baratto metteva in evidenza i limiti conservatori e moderati dell'ideologia goldoniana: « Il mercante... deve conservare le abitudini, la dignità, ma anche il posto del suo ceto. Egli tende cioè a definirsi in una polemica diversità dalla classe aristocratica, ma non in contrasto con essa nell'« ordine » sociale; fustiga la condotta dei nobili, ma soprattutto di quelli che vorrebbero compensare la loro miseria con l'arroganza e con la disonestà verso i mercanti »²⁴. Metteva ancora in rilievo l'ambiguità del finale della *Pamela*²⁵, faceva risaltare la varietà degli esiti finali delle ultime commedie veneziane: « Suggestendo la necessità di difendere la struttura familiare, il Goldoni è costretto via via a mutare i criteri del giudizio, a parteggiare ora per la moderata libertà di Felice, ora per la severa autorità di Cristofolo. Appare innovatore nelle vecchie famiglie, conservatore nelle nuove »²⁶.

Con gli scritti del Dazzi, di Fido e di Baratto le acque erano mosse abbastanza per cancellare le vecchie immagini stereotipate, e i saggi contenuti negli *Studi goldoniani* del 1960²⁷, che raccoglievano gli atti del

Polisseno Fegeio, se ci avesse troppo pensato, se ne sarebbe ritratto con un certo sgo-mento » (*Studi cit.*, p. 677).

²² Per una lettura storica del teatro goldoniano, in « Belfagor », 6, 1957, pp. 636-66. Nel suo saggio, che si raccomanda all'attenzione degli studiosi per la ricchezza esauriente dell'informazione e della documentazione, Franco Fido spiega l'iter della produzione goldoniana stabilendo un parallelo con le vicende politiche della Venezia del tempo. Così l'involutione della borghesia comporta nel periodo 1753-58 una vacanza della commedia nelle regioni dello svagato e mondano disimpegno, mentre intorno al 1760, nello stesso momento in cui avverte lo sfacelo del patriziato, lo scrittore ritorna con animo mutato all'ambiente borghese, privo di un moralismo programmatico e di una manicheistica divisione tra personaggi positivi e negativi.

²³ « *Mondo* » e « *Teatro* » nella poetica di Carlo Goldoni, Venezia 1957, ora in *Tre saggi sul teatro*, Venezia 1964, pp. 159-234.

²⁴ *Tre saggi cit.*, p. 181.

²⁵ Ivi, p. 184.

²⁶ Ivi, p. 222.

²⁷ Op. cit.

Convegno di studi promosso nel 1957 in occasione del centenario della nascita, ne erano una testimonianza evidente.

Non da meno erano stati i nostri migliori uomini di teatro proponendo nella prassi scenica un'immagine per nulla edulcorata e convenzionale di testi famosi: *La locandiera* (1952) e *L'Impresario delle Smirne* (1957) di Luchino Visconti erano il commento migliore ad un certo tipo di letteratura critica volta alla ricerca di una misura realistica, ma insieme immersa nella grigia luce di un'angoscia decadente²⁸. Lo stesso dicasi per Giorgio Strehler, il regista che più di ogni altro ha dedicato al commediografo veneziano lavoro ed energie²⁹. Un clima di decadenza dominava la sua Trilogia della villeggiatura: « Strehler ha voluto sottolineare l'acceso crepuscolo di una impossibile vacanza, un clima preromantico suggerito anche dalle scene di Mario Chiari »³⁰. Del resto lo stesso regista triestino aveva scritto: « I personaggi appartengono, tutti, volenti o nolenti, al periodo storico che precede immediatamente la Rivoluzione francese; vivono cioè alle soglie di una grande crisi sociale e politica, morale e intellettuale. Ad essi noi non possiamo pensare che come a personaggi con caratteristiche, più o meno, di decadenza... »³¹.

È il registro interpretativo che ha interessato anche Luigi Squarzina, che nelle *Note di regia* a *Una delle ultime sere di carnevale* parla di « uno sfogo insoddisfatto o di una malinconia troppo pervadente per non sfumare nell'angoscia », del matrimonio finale come di « un vago spasimo », ricordando *Il giardino dei ciliegi*, e dell'autobiografismo di Goldoni come « autobiografia collettiva di una generazione teatrale, epilogo non consolatorio, consuntivo di una riforma senza precedenti nella storia della scena nazionale ma francamente incompiuta »³².

Con gli spettacoli proposti da Squarzina siamo alla cronaca di oggi. Citeremo ancora *La locandiera* (1972) di Mario Missiroli, incline alla

²⁸ « ... Nell'allestimento della *Locandiera* un fondo mutuato da Shaw — o addirittura proustiano — può aver iniettato inquietudini contemporanee nel mondo goldoniano, così nella edizione de *L'impresario delle Smirne* un'atmosfera cecoviana ne ha esasperato la malinconica ironia » (L. FERRANTE, *Goldoni* cit., p. 212).

²⁹ Al regista triestino si debbono memorabili allestimenti dell'*Arlecchino servitore di due padroni*, della *Putta onorata*, della Trilogia della villeggiatura, delle *Baruffe chiozzotte*. Cfr. L. FERRANTE, op. cit., p. 202.

³⁰ L. FERRANTE, op. cit., p. 206.

³¹ *Ibidem*.

³² *Studi goldoniani* cit., II, Venezia 1970, pp. 193-4.

rappresentazione di un Settecento perfettamente anticonvenzionale, cinico e sguaiato, ciabattone e squinternato ³³.

In altri termini l'interesse per il Goldoni non è mai venuto meno nei nostri uomini di teatro, pronti semmai a coglierne gli umori più sottili ed inquietanti e a offrire larga messe di suggerimenti critici ai futuri studiosi, da parte dei quali non è corrisposta purtroppo in questi ultimi anni eguale sollecitudine. Nel decennio 1960-70 sono stati pubblicati gli scritti goldoniani di Walter Binni ³⁴ (si tratta però di una ristampa di saggi e recensioni precedenti); è stato pubblicato un'interessante studio di Kurt Ringger ³⁵ su gli elementi strutturali della commedia; dalla scuola di Gianfranco Folena ³⁶ sono stati compiuti studi notevoli sulla lingua di alcune commedie e di alcuni personaggi. Sono stati pubblicati i primi due quaderni di *Studi goldoniani* ³⁷, con utilissime testimonianze e documentazione bibliografica. Ancora dovremo citare un utile volumetto di Giovanni Calendoli ³⁸ sul Goldoni giovanile e la pubblicazione di due scelte antologiche curate da Nicola Mangini ³⁹ e da Kurt Ringger ⁴⁰. Ma

³³ La novità dell'impostazione registica è confermata da queste note di regia del programma di sala: « Mi pare doveroso riconoscere a Goldoni qualcosa d'altro che la sua vistosa attitudine di galantuomo e la dolcezza dei suoi scenari: almeno un po' di quella lercia specialità, di quella raccapricciante condizione igienica e sanitaria, di quella sfrenata 'cochonnerie', di quella ambigua e illuminatissima razionalità, di quella inquietante 'delicatesse', di quella rabbiosa miseria capitalista che fan bello l'inimitabile secolo in Europa e che in Italia raggiungono il primato del peggio.

Al posto della bonomia, del benpensantismo, della civetteria, dei buoni sentimenti, del crepuscolarismo, del lagunarismo, del garbo, della misura eccetera; ambiguità e sesso, psicologia e denaro, schizofrenia, lacerazioni esistenziali e dialettica di classe, Freud e Marx alla mano ».

³⁴ Cfr. *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze 1963, pp. 239-300; dello stesso cfr. anche *Carlo Goldoni*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. VI, *Il Settecento*, pp. 705-94.

³⁵ *Ambienti ed intrecci nelle commedie di Carlo Goldoni*, Berna 1965.

³⁶ Al Folena si debbono due studi fondamentali per la comprensione della lingua goldoniana, *Il linguaggio del Goldoni: dall'improvviso al concertato*, in « *Paragone* », VIII, n. 94, 1957, pp. 4-28; *L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni*, in « *Lettere italiane* », I, 1958, pp. 21-54, ora in *Studi Goldoniani*, cit., Venezia 1960, I, pp. 143-91. Non indichiamo gli scritti della scuola del Folena perchè non strettamente inerenti all'argomento del nostro discorso.

³⁷ Op. cit., I, Venezia 1968, II, Venezia 1970.

³⁸ *Il giovane Goldoni. Dagli intermezzi alla « commedia primogenita »*, Roma s.d.

³⁹ *Commedie di Carlo Goldoni*, a c. di N. Mangini, voll. 3, Torino 1971.

⁴⁰ *Commedie*, a c. di K. Ringger, voll. 4, Torino 1972. Ora v. I. MATTOZZI,

a parte questo ci sembra che poco di significativo sia stato scritto e che le prospettive critiche siano rimaste immutate quelle di una decina di anni fa. Molto si sarebbe potuto fare invece lungo una direzione suggerita da Giuseppe Petronio⁴¹, che inseriva il teatro goldoniano in una linea di teatro « borghese » europeo che da Goldoni giunge a Diderot e a Lessing e invitava ad una considerazione non meramente ideologica e contenutistica di questo teatro attraverso lo studio del suo linguaggio.

In questi ultimi anni inoltre molte cose sono cambiate nel panorama della cultura e della critica letteraria. Venuta meno la visione desanctisiana e risorgimentale di una letteratura nazionale che tra progressi e cadute persegue un sogno unitario di rinascita politica e morale, tramontato il disegno gramsciano (intessuto del resto di ragioni desanctisiane) di una letteratura nazional-popolare, degenerato negli epigoni in populistico e provincialistico compiacimento, altri fermenti e altri stimoli urgono nella coscienza dei contemporanei. Non staremo in questa sede a discutere della giustezza o meno delle impostazioni succitate. Ci basta constatare ai fini del nostro discorso un fatto emerso dal dibattito recentissimo sulle possibilità e i modi di una storia letteraria: il capovolgimento dell'impostazione unitaria desanctisiana e l'auspicio di una storia della letteratura italiana che tenga presenti le articolazioni regionali e il necessario raccordo con le letterature europee. È la lezione che scaturisce (pur se variamente formulata e con distinzioni che non staremo qui ad esaminare) dal libro di Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*⁴², o dalla prefazione di Carlo Muscetta a *La letteratura italiana. Storia e testi*⁴³, laddove si parla della « crisi dei modelli » che caratterizza la cultura dei nostri giorni. È la lezione che ritroviamo nei saggi densi di stimolanti, anche se a volte discutibili, suggerimenti di Franco Ferrucci⁴⁴, particolarmente critico di ogni visione schematicamente unitaria, nella convinzione « di quanto sia precaria la definizione di storia letteraria nazionale, specialmente per quanto riguarda la letteratura italiana moderna,

C. G. e la professione di scrittore, in « Studi e problemi di critica testuale », 1972, n. 4, pp. 95-153, e *Atti del colloquio sul tema: G. in Francia*, Roma, Acc. dei Lincei 1972.

⁴¹ *Introduzione a Commedie di Carlo Goldoni*, a c. di G. Petronio, voll. 2, Milano 1958, ora in *Studi goldoniani* cit., Venezia-Roma 1960, II, pp. 835-60, con il titolo *Linee e direzione di un saggio su Goldoni*, e con il titolo *Introduzione a Goldoni in Dall'Illuminismo al verismo*, Palermo 1962, pp. 5-40.

⁴² Torino 1967.

⁴³ Vol. I, tomo I, Bari 1970, pp. V-XI.

⁴⁴ *Addio al Parnaso*, Milano 1971.

così debitrice all'Europa di ogni importante rinnovamento »⁴⁵. Pertanto egli rovescia il suo giudizio rispetto a quello desanctisiano: « Che per certi scrittori il giudizio venga totalmente rovesciato è un caso notevole di quanto un a-priori ideologico possa influire sulle varie ricerche. È chiaro infatti che solo una visione della letteratura italiana come storia dello spirito nazionale poteva riconoscere grandezza alla figura di un Alfieri; ho avuto spesso la sensazione che non stessimo parlando dello stesso autore »⁴⁶.

Nell'ambito delle nuove tesi critiche e storiografiche qual'è la posizione che possiamo assegnare al Goldoni? in che misura queste tesi possono aiutarci a comprendere ulteriormente il nostro autore? La « crisi dei modelli » interpretativi ci aiuta innanzitutto ad uscire dagli schemi della storiografia ottocentesca e risorgimentale, dalla considerazione della letteratura settecentesca come di una letteratura che riacquista man mano coscienza della propria funzione civile sino ad assurgere con il Parini e con l'Alfieri dagli abissi della decadenza a nuova dignità. In questo quadro il Goldoni veniva per forza di cose sacrificato: la sua posizione era quella di uno scrittore che sta con un piede nell'Arcadia e con l'altro nella nuova letteratura. Oggi sappiamo che le cose non stanno precisamente così; che se di vecchia e di nuova letteratura vogliamo parlare il vecchio sta per lo più dalla parte dell'Alfieri, prototipo del letterato italiano avulso da ogni moto progressivo della storia, e il nuovo sta semmai dalla parte del timido e moderato Goldoni ⁴⁷.

La « crisi dei modelli » ha aiutato a liberarci da ogni sorta di idealistica discussione sulla « poesia » e « non poesia », nel caso del Goldoni basata su un esame prevalentemente contenutistico della sua opera; la « crisi dei modelli » ci aiuta a respingere le tesi di tanta critica genericamente marxista, volta a misurare il Goldoni col metro dell'impegno sociale e del realismo filopopulista, secondo schemi ispirati ad un contenutismo diverso, ma non meno discutibile di quello idealistico. Sgombrato il terreno da ogni equivoco iniziale si può compiere un esame del teatro goldoniano che, al di fuori di schemi preconcepiuti, tenga presenti alcuni nodi fondamentali: ricerca del significato e del

⁴⁵ Op. cit., p. 6.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Su Goldoni e Alfieri cfr. i nostri profili nel vol. VI, tomo II, della *Letteratura italiana. Storia e testi*, op. cit.

ruolo che quest'esperienza, storicamente e geograficamente localizzata secondo coordinate precise, ha avuto nelle vicende del teatro e della letteratura non solo italiani ma europei (intendendo con ciò oltre l'eredità ricevuta, quella consegnata alla storia ⁴⁸) per la formazione di una coscienza culturale moderna.

È su questa direzione, e su un punto in particolare (senza alcuna pretesa di esaurire la complessità del problema) che alcune considerazioni crediamo possano essere utili.

È opinione comune ed esatta di numerosi studiosi che il teatro del Goldoni sia un teatro « borghese » in quanto rappresentazione ed espressione dei sentimenti, dei costumi, della realtà insomma della « borghesia » veneziana, e in quanto l'etica dello scrittore coincide in larga misura con quella della classe mercantile. È l'opinione che ha trovato nelle pagine del Baratto la sua formulazione più convincente ⁴⁹. Teatro « borghese » è quello del Goldoni, scrive Giuseppe Petronio, nella misura in cui offre una rappresentazione totale, e non puramente comica, del borghese; teatro « borghese » perchè al pari di quello di Diderot e di Lessing mette in scena « condizioni » sociali e non « caratteri » ⁵⁰. Già del resto il Folena aveva messo in evidenza il carattere « borghese » della lingua goldoniana: « si pensi al valore che assume in Goldoni l'insistente richiamo allo sfondo economico, così ricco nella sua lingua di riflessi e di determinazioni concrete e storicamente allusive e penetranti (e meriterà studiarle a parte), e alla frequente compenetrazione, caratteristica di un'etica borghese e mercantile, dei motivi etici e di quelli utilitari (p. es. nella nuova incarnazione di Pantalone): dove in Molière la sfera dell'utile è poverissima di determinazioni, come ha finemente osservato Erich Auerbach in *Mimesis...* » ⁵¹.

⁴⁸ F. FERRUCCI, op. cit., pp. 6-7.

⁴⁹ Per la definizione dell'ideologia goldoniana gli atteggiamenti critici sono stati quanto mai divergenti e contrastanti, come si può vedere, sia pure in parte, attraverso i giudizi riportati. Ciò è dovuto a nostro parere, al fatto che non si è distinto opportunamente l'ideologia dello scrittore e i risultati artistici cui egli approda.

⁵⁰ *Studi goldoniani* cit., pp. 835-60.

⁵¹ *L'esperienza linguistica* cit., in *Studi* cit., p. 166 n. Il Folena insiste sul valore europeo di questo linguaggio, controbattendo ogni accusa di municipalismo: « La Venezia dialettale di Goldoni (come anche la sua Chioggia) è ancora una città europea sotto lo stesso cielo di Parigi e di Londra, e come egli si è mosso da Venezia verso l'Europa così egli vede e sente naturalmente Venezia in un orizzonte vasto e aperto, come il centro esemplare del suo mondo, nel continuo movimento fra il piacere dome-

Da ultimo Norbert Jonard nel suo saggio *Goldoni européen*⁵² ha studiato il Goldoni nella prospettiva di una letteratura europea che esalta il mito « borghese » del commercio. A dire di Jonard « l'évolution de sa réforme est par ailleurs semblable à l'évolution du théâtre anglais qui va de la comédie sentimentale à la tragédie bourgeoise où le marchand devient véritablement le protagoniste de l'histoire »⁵³. Da ciò discende un atteggiamento simile a quello del dramma *larmoyant* con una scelta in direzione del « patetico » e del « virtuoso » riscontrabile in un filone piuttosto esteso del teatro goldoniano (dalla *Putta onorata* al *Padre di famiglia*, dalla *Pamela* alla *Buona Famiglia*). In conclusione esistono per Jonard due Goldoni: « celle de la *Vedova scaltra*, fondée sur la peinture traditionnelle des vices et des ridicules, et celle da *La Putta onorata*, fondée, nous l'avons vu, sur la représentation de la vertu »⁵⁴.

Possiamo accettare senza discussioni la distinzione proposta da Jonard, e se a proposito del Goldoni sentimentale e *larmoyant* avremmo ben poco da dire, qualcosa pensiamo si possa aggiungere a proposito del Goldoni « tradizionale », dello scrittore comico della *Locandiera* o dei *Rusteghi*. Non c'è alcun dubbio infatti, che se il nome del commediografo veneziano resiste nel tempo e le sue opere vengono ancora lette e rappresentate, ciò è dovuto quasi esclusivamente alle opere « comiche », che si presentano con un grado di elaborazione artistica che le altre opere non hanno, e con un grado di « attualità » a quelle negato. È un dato di fatto che il teatro settecentesco di tipo sentimentale e *larmoyant* trova scarsissime risonanze nel gusto dei lettori e degli spettatori moderni. Si tratta di un teatro perfettamente datato e immediatamente legato allo spirito di una classe sociale di cui si fa portavoce diretto. Che cosa può riservare quindi, a parte l'interesse puramente documentario e storico, agli spettatori e ai lettori moderni? ben poco. Fin quando persistevano le condizioni che ne avevano prodotto la genesi, il successo era assicurato; mutati il modo di vita, le prospettive, gli ideali della società, la sua fortuna doveva avere termine.

sttico e il gusto avventuroso che sono nella sua indole cosmopolitica: sempre come un termine correlativo e un paragone di quella sua Europa » (*Studi cit.*, p. 150); ed ancora « Questa conquista [l'improvviso che si traduce in natura] è una novità, veneziana e italiana, sulla scena europea » (*Studi cit.*, p. 166).

⁵² Cfr. « Revue de littérature comparée », n. 1, 1970, pp. 30-55.

⁵³ Ivi, p. 38.

⁵⁴ Ivi, p. 48.

Se il Goldoni si fosse limitato pertanto a scrivere *La Putta onorata* o *La Pamela* pochi oggi si occuperebbero di lui. Non solo, ma il suo posto in una storia del teatro « borghese » sarebbe modesto, perchè i suoi limiti di conservatore moderato tra le posizioni ideologicamente avanzate dei contemporanei apparirebbero maggiormente. E ciò nella misura in cui la vecchia borghesia veneziana a raffronto con la borghesia inglese o francese si presentava timida e incerta, decaduta da un passato magari glorioso, e in via di liquidazione.

Ma il discorso sul Goldoni non può limitarsi a queste constatazioni. Parlare della situazione politico-culturale di Venezia, dell'ideologia dello scrittore, della sua maggiore o minore adesione ai principi dell'Illuminismo, dei limiti della sua posizione « borghese », non esaurisce la complessità dei problemi. Occorre esaminare oltre le « intenzioni », i risultati raggiunti che nel caso del Goldoni vanno spesso al di là delle posizioni programmatiche. E non si tratta di ritornare, come voleva il Flora, che peraltro vide benissimo la contraddittorietà tra il Goldoni uomo e scrittore da una parte, e il Goldoni « poeta » dall'altra, ad una visione idealistica dell'artista che opera in uno stato di mistico *raptus* raggiungendo risultati a se stesso ignoti, ma di cogliere gli elementi mediativi che permettono di giungere ad una determinata « struttura »⁵⁵ e di constatare il significato oggettivo di questa « struttura » nel contesto della realtà.

Esemplifichiamo con alcune citazioni di commedie famose e note su cui l'esegesi degli studiosi è stata particolarmente ampia.

La locandiera è opera abbastanza letta e a tutti impressa nella memoria, perchè si debba in questa sede ricordarne l'argomento, i personaggi e le strutture sceniche. La commedia è scritta durante la stagione teatrale 1752-53, a conclusione di una fase (iniziata nel 1748 con *La vedova scaltra*) abbastanza omogenea ed organica (nel 1750 viene enunciata la poetica del *Teatro comico*) svolta insieme alla compagnia del Medebach. È il periodo in cui il commediografo aderisce pienamente ai miti della sua classe sociale, senza riserve ed atteggiamenti critici. Ciò non impedisce peraltro che *La locandiera* sia opera di sorprendente rea-

⁵⁵ « Il contenuto ideologico dell'opera d'arte è la sua struttura ». Così si esprime Jurij M. Lotman in *La struttura del testo poetico*, a c. di E. Bazzarelli, Milano 1972, p. 18. Dovrebbe essere un'affermazione ovvia per studiosi di formazione desanctisiana o marxista, ma non sempre purtroppo lo è stata nella prassi concreta dell'esercizio critico.

lismo per il modo in cui sono messi a nudo vizi e difetti di una società in decadenza. Mirandolina, che si impegna a fare innamorare di sé il Cavaliere di Ripafratta e riesce nell'intento con la sua civetteria, è ritratto mirabile di una disposizione d'animo tutt'altro che tenera e idillica. Ella è la padrona di una locanda, e questa collocazione sociale la rende personaggio pratico, per nulla incline ad espansioni sentimentali, a sogni o evasioni romantiche e crepuscolari. Una donna come lei che deve mandare avanti il suo lavoro e deve ragionare in termini di guadagni e di clienti non ha il tempo e non può permettersi il lusso di innamorarsi: « A maritarmi non ci penso nemmeno; non ho bisogno di nessuno; vivo onestamente, e godo la mia libertà. Tratto con tutti, ma non m'innamoro mai di nessuno » (I, 9). È una donna concreta: « Mi piace l'arrosto, e del fumo non so che farne » (I, 9), di una concretezza spicciola, legata al senso di una prassi quotidiana, senza grandi pretese: « La nobiltà non fa per me. La ricchezza la stimo e non la stimo. Tutto il mio piacere consiste in vedermi servita, vagheggiata, adorata » (I, 9). Corollario logico di queste premesse, « Voglio burlarmi di tante caricature di amanti spasimati; e voglio usar tutta l'arte per vincere, abbattere e conquistare quei cuori barbari e duri che son nemici di noi, che siamo la miglior cosa che abbia prodotto al mondo la bella madre natura » (I, 9). L'impegno di Mirandolina è una vacanza dell'intelligenza e non del cuore, una parentesi momentanea, prima che la *routine* della vita riprenda il sopravvento con il matrimonio finale. Il modo in cui ella fa innamorare il Cavaliere (si rilegga a proposito tutta la scena XV del I atto) è estremamente « prosastica ». Per la seduzione Mirandolina si serve di lenzuola di « renza », di un buon servizio da tavola (le « tell di Fiandra »), di un cibo appetitoso (« qualche intingioletto, qualche salsetta »). Dopotutto non è più una ragazzina (« Io non sono una ragazza ») che possa fare perdere la testa con semplici moine e vezzi. Occorrono da parte sua improntitudine e malizia per raggiungere lo scopo, e grande finzione scenica per simulare lo svenimento (nel finale del II atto) che segni la resa definitiva dell'innamorato. A questo punto la commedia dei sentimenti finisce. Mirandolina non può continuare più nel suo gioco ed è costretta a rivelarsi in tutta la sua « barbara crudeltà » (direbbe con terminologia melodrammatica il nostro Goldoni), in tutto il suo sfrontato cinismo (diremmo noi). D'altra parte il Cavaliere non è da meno della sua rivale; non è certo una figura simpatica, piuttosto

è un introverso, un inibito sessuale, un presuntuoso ⁵⁶ che presume di conoscere le donne ed è costretto ad ammettere la propria sconfitta e a fuggire la realtà. I suoi incontri con Mirandolina avvengono sotto una luce di sensualità repressa e di ambiguità malcelate; tanto più appaiono segnati con rigore rappresentativo, quanto più irresistibilmente comici. Perchè, è il punto da non dimenticare anche se può sembrare ovvio, il Cavaliere, come il Conte o il Marchese, le due commedianti Ortensia e Dejanira, o lo stesso Fabrizio, personaggio comicamente rappresentato ⁵⁷. Ciò permette allo scrittore, che sembra identificare il suo atteggiamento con quello della protagonista (ma si tratta di una identificazione spontanea e sentimentale, non elaborata razionalmente) di giungere alla dissacrazione di ciò che è messo in scena. Questa comicità, che è il vero segno del realismo goldoniano e delle sue capacità di oggettiva rappresentazione, prima che nello scrittore era nella realtà di tutti i giorni. Comici dovevano sembrare i nobili spiantati (i Barnaboti) che a Venezia pullulavano in gran numero, comici dovevano apparire i neo-arricchiti dell'ultima ora. La comicità investe tutto e tutti; Goldoni ride dei « signori » (ed è una risata aspra, per nulla libera e cordiale) e ride dei popolani (anche il servitore Fabrizio è personaggio negativo che aspira col matrimonio ad « accomodare » i suoi interessi ed è pronto quindi a chiudere un occhio sul comportamento di Mirandolina) ⁵⁸. I buoni sentimenti vengono meno, gli ideali della virtù, dell'onore non esistono o servono da copertura ad atteggiamenti tutt'altro che positivi. Altro che idillio arcadico e metastasiano, altro che moralismo piccolo-borghese di cui parlano quanti confondono la coerenza realistica della vicenda con l'atteggiamento dello scrittore. Lo stesso Goldoni si accorse dei risultati della sua commedia e sentì il bisogno di giustificarsi attribuendole un'intenzione in realtà estranea: « Fra tutte le Commedie da me sinora composte, starei per dire essere questa la più morale, la più utile, la più istruttiva. Sembrerà ciò essere un paradosso a chi soltanto vorrà fermarsi a considerare il carattere della *Locandiera*, e dirà anzi non aver io di-

⁵⁶ Di « presunzione avvilita » parla lo stesso Goldoni, come rileva finemente M. Baratto, op. cit., p. 210.

⁵⁷ Una buona analisi della commedia è offerta da Patrizio Rossi, *Considerazioni sulla « Locandiera » di Carlo Goldoni*, in *Studi goldoniani* cit., II, Venezia 1970, pp. 158-67. Il Rossi mette in evidenza come l'unico personaggio di cui il Goldoni non rida sia la protagonista.

⁵⁸ Cfr. atto I, scena 10.

pinto altrove una donna più lusinghiera, più pericolosa di questa. Ma chi rifletterà al carattere e agli avvenimenti del Cavaliere, troverà un esempio vivissimo della presunzione avvilita, ed una scuola che insegna a fuggire i pericoli, per non soccombere alle cadute »⁵⁹. Così facendo dimostrava un'intelligenza della propria opera maggiore di tanti suoi critici.

Se *La locandiera* è il momento conclusivo dell'attività svolta al Teatro S. Angelo insieme alla compagnia del Medebach, il periodo 1759-62 è ritenuto per considerazione unanime degli studiosi il più fertile di alti risultati. Il Goldoni torna a Venezia dopo un viaggio a Roma che gli ha procurato disillusioni ed amarezze. L'orizzonte politico-culturale della città si va facendo sempre più angusto e soffocante e la critica reazionaria di Carlo Gozzi e del Baretti incomincia a colpire. Il pubblico è stanco delle stesse cose: « Venezia è stanca dei caratteri familiari, Venezia vuol novità »⁶⁰. La borghesia, come la classe dirigente oligarchica, è in crisi. In questo quadro si inserisce il Goldoni con un'indagine puntigliosa del fallimento che minaccia le sane e morali famiglie di un tempo. Ancora una volta, come nel caso della *Locandiera* ma ora con consapevolezza maggiore da parte dell'autore, il risultato è di una sorprendente modernità per il modo in cui vengono evidenziati crepe e difetti all'interno di quella classe borghese che costituisce ormai l'unico obiettivo dell'arte goldoniana ⁶¹.

Concentriamo i riflettori su commedie note ed arcinote: *I Rusteghi* del 1760, *La casa nova* e la Trilogia della villeggiatura del 1761. In tutti i casi assistiamo ad uno « spaccato » di eccezionale lucidità sui contrasti all'interno di una famiglia borghese.

I Rusteghi: non stiamo a ripetere cose già dette sul carattere dei personaggi, sull'atteggiamento dell'autore nei loro confronti (a noi sembra, con il Baratto ⁶², che la posizione del Goldoni si identifichi con quella di Felice che pronuncia la sua « renga » nella seconda scena del 3° atto), sulla mirabile struttura scenica e linguistica della commedia. Ci interessa solo osservare la realtà che si sprigiona dal quadro d'insieme.

⁵⁹ *Tutte le opere di Carlo Goldoni* cit., IV, p. 779.

⁶⁰ Op. cit., XIV, p. 214.

⁶¹ Interessante a questo proposito è la lettura dell'articolo di A. Banti, *Goldoni e la commedia « borghese »*, in « Paragone », n. 94, 1957, pp. 38-45, poi in *Studi goldoniani* cit., Venezia 1960, II, pp. 455-63.

⁶² Op. cit., p. 222.

Un'aria di rinchiuso e di stantio pesa sulle case dei *rusteghi*; la loro « salvatichezza », la mancanza di cordialità umana incide negativamente sui rapporti familiari: « El xe un orso, fia mia; nol se diverte elo, e non vol che si divertimo gnanca nu » (I, 1), dice Margarita del marito Lunardo. E non è solo il contrasto di generazioni che s'impone sulla scena, è una disarmonia generale che regna in famiglia. Contro i *rusteghi* si ergono oltre i giovani anche le mogli (Luigi Squarzina ha parlato di un contrasto tra i sessi⁶³. E non basta, l'usura dei rapporti famigliari si riflette anche nei rapporti fra Lucietta e la madrigna. « Vu almanco, fia mia, ve mariderè; ma mi gh'ho da star fin che vivo » (I, 1). Da ciò le bizzze, i dispetti reciproci magari per la scelta di un vestito, piccole cose d'accordo, in cui si consuma però un'esistenza; piccole note sfavillanti nel grigiore di una vita monotona e sempre uguale. D'altra parte quali sono i valori positivi? « viver in casa soa con riguardo, con serietà, con reputazion » (I, 2), il senso della patria potestà esercitata con rigore e autorevolezza: « Comando mi, vegnimo a dir el merito, comando mi », il gusto dell'oculato risparmio: « Maurizio. Oh compare, el xe un bel gusto el peder dir: gh'ho el mio bisogno, no me manca gnente, e in t'una ocorrenza posso meter le man su cento zecchini » (I, 5), un senile compiacimento dei piaceri della gola (nella risposta di Lunardo), « Sior sì, e magnar ben, e dei boni caponi, de le bone polastre, e dei boni straculi de vedèlo » (I, 5). Poco importa che il Goldoni aderisca o meno a queste affermazioni, ci importa che siano dette e basta. Il ridicolo che le investe non può farci dimenticare la serietà dei problemi, il senso di sfiducia che serpeggia progressivamente fra i coniugi, « Margarita. Mi no m'ho marida, figurarse, per vegnir a diventar mata, coi vostri fioi. — Lunardo. Né mi v'ho tolto, vegnimo a dir el merito, acciò che vegni a discreditar la mia casa » (II, 3) (dove anche il *tic* dell'intercalare serve a ridicolizzare i personaggi e porne in evidenza la usualità meccanica dei discorsi). E se ora non si può vivere più come un tempo, se è venuto meno il senso del risparmio, se i costumi sono mutati, di chi è la colpa? « Lunardo. E tuto xe causa la libertà » (II, 5)⁶⁴. Perchè qui si tratta (quando si è scoperto l'inganno dei fidanzati) anche dell'« onore » della famiglia: « Lunardo. Se trata de onor, se trata, vegnino a dir el merito, de reputation de casa mia » (III, 1). Che im-

⁶³ *Studi goldoniani* cit., II, Venezia 1970, pp. 204 sgg.

⁶⁴ *Ivi*, p. 208.

porta che la commedia si concluda allegramente con una riappacificazione generale? Dietro quest'allegria permangono immutate le ragioni di ognuno; i *rusteghi* restano *rusteghi*, le donne si dichiarano « pentite, contrite », ma sappiamo che continueranno come prima; anche i due giovani una volta sposati chi sa che tipo di vita sceglieranno? « Marina. E vu, nevodo, come la trateru la vostra novizza? (a Felippetto) — Felippetto. Cussì; su l'ordene che ha dito siora Felice » (III, sc. ultima). Ma noi gli crediamo poco. Goldoni non è scrittore che creda alle conversioni. I finali moraleggianti non sono altro che un provvisorio adattamento alle ragioni sociali degli altri, non scaturiscono mai da un intimo e spontaneo convincimento⁶⁵.

Nella *Casa nova* l'atmosfera si incupisce ancora di più, l'aria di disfatta e di rinuncia si fa greve e pesante⁶⁶. La scena si apre su un gruppo di operai che lavorano per apprestare la nuova casa ad Anzoletto; il giovane ha sposato Cecilia, una piccolo-borghese con manie di grandezza, ed ora è costretto a spendere e a fare debiti per accontentare la moglie. Tra l'altro ha dovuto cambiare la casa per offrirle una sistemazione migliore, senza avere la possibilità di fronteggiare le spese necessarie. Oltretutto la nuova casa non accontenta nessuno, neppure la cameriera Lucietta che rimpiange la vecchia abitazione: « Bella ghe disè? Sia pur benedetta quell'altra. No vedè che malinconia? La xe una casa sepolta, no se vede passar un can. Almanco in quell'altra, se me buttava un fiatin al balcon, me consolava el cuor. E po gh'aveva tre o quattro amighe da devertirme. Co aveva destrigà la mia casa, andava in

⁶⁵ Cfr. F. ANGELINI, *Per una storia del teatro goldoniano: le commedie giovanili*, in « Arena », a. III, n. 1, 1955, pp. 317-37.

⁶⁶ Cfr. le pagine dedicate alla commedia da W. KLEFISCH, « *La casa nuova* » di Goldoni, in *Studi goldoniani*, cit., II, Venezia 1970, pp. 133-134. Klefisch scrive: « I caratteri di questa commedia sono di una modernità e attualità sorprendente. Un marito abulico, sessualmente dominato dalla moglie, ma di buona pasta; una giovane consorte sprecona e vanitosa — figlia di un macellaio —; una ragazza prematura, sfacciatamente « esperta », che cura intimi rapporti prematrimoniali; ed un vecchio zio risparmiatore, che vive secondo severi concetti borghesi ed impersonifica i « bei tempi antichi ». Per poter misurare la modernità dell'opera in senso psicologico occorre conoscere *Sesso e carattere* di Otto Weininger e la *Sociologia della sessualità* di Helmut Schelsky: reciproca « applanation » (adeguazione dei due sessi) quale indice di « décadence » — come già nell'antichità greca e romana l'effeminazione dell'uomo, particolarmente nell'arte figurativa — e libertinaggio sessuale, quale alimentazione della anarchia culturale e politica ».

terrazza, o in altana, o sul luminal. Co le altre serve me sentiva, le saltava fora anca ele, se chiaccolava, se rideva, se contevimo le nostre passion, se sfoghevimo un pochetin. La me contava tutti i pettegolezzi delle so parone, e godevimo mille mondi, e fevimo un tibidoi da no dir. Qua, mi no so, in ste case darente, che zente rustega che ghe staga. Me son buttada tante volte al balcon, e nissuna gnancora m'ha saludà. E tocca a ele a saludarme. Oe, sta mattina un'asena de una furlana la m'ha vardà, e po la m'ha serà el balcon in tel muso » (I, 1).

La casa nuova con la freddezza dei suoi ambienti poco accoglienti diventa il simbolo scenico del passaggio da un mondo all'altro, con tutte le difficoltà di ordine materiale e psicologico che esso comporta. A ciò si aggiunga il matrimonio; un matrimonio che data da appena quindici giorni, ma che già ha procurato al debole Anzoletto tanti affanni e preoccupazioni. Esso guasta innanzitutto i suoi rapporti con la sorella Meneghina (atto I, scena 6). Anch'ella vorrebbe sposare il giovane Lorenzino che ha conosciuto nella casa precedente, ma le manca una dote: « Chi volèu che me toga? Un conte, un cavalier? Che dota gh'avèu da darne? Quella che v'ha portà la lustrissima siora Cecilia? aria, fumo, e miseria? » (I, 6). I litigi in famiglia sono incominciati, Anzoletto è già pentito della scelta fatta: « ... ho paura che mia muggier voggia esser pezo de mia sorela » (I, 7). Cecilia si presenta al pubblico alla decima scena. Ha con sé un cavalier servente, smunta apparizione di una nobiltà in dissoluzione, ed è piena di sdegnosa superbia nei confronti dello zio del marito, Cristofolo, un vecchio ricco ma di umili origini (egli vendeva « botiro » e il padre di Anzoletto era un pizzicagnolo): « El se lamenta che a so nevodo gh'ho dà poca dota. Che meriti gh'alo per pretender una gran dota? Nol s'arecorda, co l'andava co la falda davanti? Finalmente son una persona civil, e in casa mia se vive d'intrada, e son stada arlevada come una zentildonna, e nol xe degno d'aver per nezza una donna della mia sorte, e me maraveggio che vu disè che el xe un omo de garbo » (I, 11).

I contrasti famigliari si espandono fuori e l'eco si diffonde nella casa di Rosina e Checca, parenti di Lorenzino, che abitano al piano di sopra. Lì si sfoga l'astio litigioso delle cognate. Cecilia può rimproverare a Meneghina la povertà della vecchia casa: « Oh, la sóa alla fin dei fini la giera una bicocca. Ma mi, per diana, son nata e arlevada in t'una casa, che no gh'è altrettanto. No digo per dir, ma ghe podeva vegnir un prencipe in casa mia. Gerimo quattro tra fradei e sorele, e

tutti gh'avevimo el nostro appartamento, le nostre donne, la nostra zente, le nostre barche. Eh stago ben, stago ben che no digo: ma quando se xe use, se la m'intende... no so se la me capissa... » (II, 9); Meneghina può a sua volta rimproverare il lusso eccessivo della cognata: « ... invece de buttar via in abiti, in barche, in appartamenti, vorave metter da banda per aver qualcosa de dota, acciò che no i disesse, che m'ho maridà senza gnente a sto mondo. (Tiò suso) » (II, 9). Cecilia non se ne dà per intesa; come le signore della buona società non si abbassa a giocare « a tressette, a cotechio, al mercante in fiera ». Lei gioca al « faraoncìn »: « Oh, mi a sti zoghi no gh'ho pazienza. Me piase al faraoncìn. Ma de poco, sala. Se fa banco de otto o diese zecchini, gnente de più. Le venga qualche sera da basso, le se devertirà. Le vederà una conversazion; no fazzo per dir, ma de persone tutte distinte. No semo mai manco de quattordese, de sedese, e squasi ogni sera se magna qualcosa, o quattro galinazze, o un per de lengue salade, o delle tartùfole, o qualche bel pesce, e po gh'ho un canevin de bottiglie, che le vederà qualcosa de particolar » (II, 9).

Alla fine la commedia sfiora i caratteri del dramma; Anzoletto è sommerso dai debiti; Cecilia diventa scostante col marito, lo maltratta con rinfacci umilianti: « Matta, bestia che mi son stada. Gh'haveva tante occasion de maridarme coi primi soggettoni de qua, e de via de qua, che sarave coverta da cao a pie, e son andada a intrigarme con uno, che me vol far sospirar » (III, 6). E tutto questo, si ricordi bene, a soli quindici giorni dal matrimonio! Certo la commedia ha un lieto fine. Cecilia con senso di opportunistica concretezza mette da parte i sogni di piccola borghese e ricorre alla zio Cristofolo, che già ha sistemato la nipote Meneghina permettendole di sposare il suo innamorato. La scena 13^a del terzo atto è fra le maggiori di tutto il teatro goldoniano: zio e nipote sono l'uno di fronte l'altra con ironia sarcastica: « Cecilia. Perché se tirelo in là? — Cristofolo. Acciò che no la senta l'odor da persutto. » (III, 13). Poi Cecilia dà il via alla « renga » condotta con grande abilità oratoria, incolpando se stessa e la sua cattiva educazione, cercando di suscitare la commozione dell'interlocutore: dopotutto Anzoletto è suo nipote, ed appartiene anch'egli a « quei onorati galantomeni, che xe stai e che xe el specchio della puntualità, della onoratezza », salvare lui significa per lo zio salvare la propria puntualità e la propria onoratezza. Ancora una volta dobbiamo credere ad una sincera conversione della donna? diremmo di no. Quello che avviene avviene perché imposto con forza dagli

avvenimenti esterni, non per un intimo travaglio. Per il momento la vicenda si conclude felicemente, ma poi? Nessuno scrittore nell'Italia del Settecento aveva proposto un quadro di tale realismo, mettendo a nudo i difetti segreti di una famiglia borghese (e poco importa che il Goldoni si riveli un conservatore e sembri identificare le proprie ragioni con quelle di Cristofolo) e le sue insanabili storture. Certo non siamo ancora a *Natale in casa Cupiello* e al teatro di Eduardo. Per arrivare alla dissoluzione completa bisognava che un ciclo storico si compisse, che la borghesia italiana prendesse coscienza del proprio fallimento, ma le premesse ideali di questo processo sono tutte lì, nel teatro di Carlo Goldoni.

Un ultimo esempio a sostegno del nostro discorso. Nella Trilogia della villeggiatura (*Le smanie per la villeggiatura*, *Le avventure della villeggiatura*, *Il ritorno dalla villeggiatura*) assistiamo ai preparativi che precedono la villeggiatura in due famiglie borghesi, che nonostante gli scarsi mezzi economici di cui dispongono, si accingono a grandi spese per bene comparire; vi imperano due ragazze Vittoria e Giacinta, tutte prese da preoccupazioni d'abiti e di convenienze mondane. Nella seconda commedia, che si svolge nella località di villeggiatura, Giacinta già promessa a Leonardo, fratello di Vittoria, si innamora di Guglielmo ed è combattuta tra l'amore e la parola data. La terza commedia rappresenta il momento del ritorno in città: l'ombra del fallimento grava su Leonardo; Giacinta risolve il suo dramma secondo le convenzioni della società e sposa Leonardo, mentre Guglielmo sposa Vittoria a cui aveva fatto la sua promessa.

La caratterizzazione sociale della Trilogia è quanto mai precisa e cosciente: « I Personaggi principali di queste tre rappresentazioni, che sono sempre gli stessi, sono di quell'ordine di persone che ho voluto prendere precisamente di mira; cioè di un rango civile, non nobile e non ricco; poiché i nobili e ricchi sono autorizzati dal grado e dalla fortuna a fare qualche cosa di più degli altri. L'ambizione de' piccioli vuol figurare coi grandi, e questo è il ridicolo ch'io ho cercato di porre in veduta, per correggerlo, se fia possibile »⁶⁷. Per la scelta dell'argomento⁶⁸ si pensa naturalmente alle famose ville venete dove l'aristocrazia e l'alta borghesia trascorrevano le proprie vacanze. Il tema non era nuovo per il Goldoni (si ricordino la commedia giovanile *Il prodigo* o *Momolo sulla*

⁶⁷ *Tutte le opere di Carlo Goldoni cit.*, VII, p. 1007.

⁶⁸ Cfr. N. MANGINI, *La fortuna di Carlo Goldoni cit.*

Brenta e le commedie del teatro S. Luca); solo che ora la villeggiatura non è più elemento positivo di svago e di riposo, ma ulteriore causa di sperpero e di malcostume. Viene rovesciato così uno dei miti più importanti creati e celebrati dalla letteratura arcadica; in questa situazione gli imbarchi a Citera non sono più possibili, bisogna fare i conti con la realtà e questa come al solito è meno bella dei sogni.

La prima commedia è già oltremodo significativa. Un dialogo fra Leonardo e il cameriere Paolo ci introduce immediatamente in un'atmosfera di sfacelo economico e morale. Leonardo non ha il denaro per pagare i creditori, eppure non vuole assolutamente sfigurare con i vicini di campagna e ricorre finanche al prestito delle posate d'argento. La sorella Vittoria è tutta presa dalla confezione dell'ultimo vestito alla moda, il *mariage* e come tutte le ragazze della buona società ha anche il sarto che viene dalla Francia, monsieur de la Réjouissance (tutta la commedia sembra l'illustrazione di una rivista per signore⁶⁹). Anche Vittoria come le altre ragazze vuole sposarsi. Perché? per essere più libera di prima: « Non veggo l'ora di maritarmi; niente per altro, che per poter fare a mio modo » (*Le smanie*, I, 7) (matrimonio o divorzio all'italiana dunque avrebbe suggerito Vittorio Alfieri). Se vuole andare in villa è perchè ci vanno le altre e lei non può essere da meno: « Sono in un'afflizione grandissima, e il mio maggior tormento è l'invidia. Se le altre non andassero in villa, non ci sarebbe pericolo ch'io mi rammaricassi per non andarvi » (II, 6). La maggiore scena della commedia, l'ultima del secondo atto non è altro che un esempio riuscitissimo di dialogo convenzionale ed ipocrita tra due donne (Giacinta e Vittoria) piene di rispetto umano e nello stesso tempo di invidie e di ripicche. Anche il tema centrale della Trilogia è esempio tipico di una vicenda convenzionalmente borghese. Giacinta è un'eroina perfettamente in sincronia col suo ambiente; l'amore non è per lei un sentimento intimo, deve avere risonanza pubblica: « Per altro, perchè un uomo acquisti dell'autorità sopra una giovane, non basta un equivoco affetto, ma è necessaria una aperta dichiarazione. Fatta questa, non l'ha da saper la fanciulla solo, l'ha da saper chi le comanda, ha da esser nota al mondo, s'ha da stabilire, da concertare colle debite formalità » (*Le smanie*, III, 14). Ciò

⁶⁹ Uno studio sul linguaggio della moda condotto secondo i moderni metodi di studio, come suggeriva G. Folena, (*Studi goldoniani* cit., p. 175 n.) sarebbe oltremodo interessante.

che importa in altri termini sono le convenzioni sociali. Queste impediscono al dramma di assumere una risonanza esteriore troppo vasta: « Leonardo. E voi mi amate pochissimo. — Giacinta. Vi amo quanto so, e quanto posso. — Leonardo. Non mi mettete alla disperazione. — Giacinta. Non facciamo scene, vi dico (*lo prende con forza e lo tira*) » (*Le avventure*, II, 12). Le convenzioni fanno pronunciare a Giacinta rivolta a Guglielmo questo fervorino: « Se la nostra infelicità si estendesse soltanto a farci vivere in pene, si potrebbe anche soffrire; ma il peggio si è, che andiamo a perdere il decoro, l'estimazione, l'onore. Io manco al mio dovere, ascoltandovi; voi mancate al vostro, insidiandomi il cuore » (*Le avventure*, III, 3). In nome delle convenzioni Giacinta si decide ad abbandonare Guglielmo e a seguire Leonardo: « Partirò da una patria per me funesta, mi scorderò i miei deliri, gli affanni miei, le mie debolezze... Sì, scorderommi, voglio dir, l'ambizione, la vanità, il fanatismo delle mie superbe villeggiature. Se seguitata avessi la strada incautamente calcata, chi sa in qual precipizio sarei caduta? Cangiando cielo, si ha da cangiar sistema. Ecco il mio sposo, ecco colui che mi destinano i numi, e che mi ha accordato mio padre. Io farò il mio dovere, facciamo gli altri il loro » (*Il ritorno*, III, 12).

In ciò è il segno del realismo goldoniano. Giacinta non è un'eroina romantica *ante litteram* che sfida la società in nome del suo amore, non è neppure l'eroina della *comédie larmoyante*, tutta virtù e rassegnazione. È una vittima della società, ma ne è anche consapevole protagonista, pronta ad accettare tutte le conseguenze che l'adesione ai suoi principi comporta. Mai denuncia di un costume e di una società è stata così precisa e così lucida come in queste commedie. Perchè, sia detto a scanso di equivoci e di fraintendimenti, il processo di decadenza è nell'oggetto della rappresentazione, non nell'atteggiamento dello scrittore nei confronti di esso. Goldoni non è scrittore romantico e tanto meno scrittore decadente e crepuscolare. Egli resta fedele, illuministicamente fedele ai valori dell'intelligenza e della ragione. Lungi dalle sue commedie qualsiasi compiacimento sentimentalistico o contemplativo, anche i suoi personaggi restano legati ad una psicologia, ad un costume, ad un ambiente sociale storicamente determinati: una Venezia al tramonto dopo secoli di illustre splendore, una società aristocratico-borghese che si estingue. Non che il Goldoni abbia virtù profetiche o sia un riformista cosciente e tanto meno un rivoluzionario che preconizza gli avvenimenti futuri e intravede le prossime vicende rivoluzionarie. No, egli è un uomo all'antica che

nel 1762 va a Parigi e non si rende conto (lo testimoniano i *Mémoires*) dell'aria che tira e del trambusto che si prepara. Ma non è questo il nodo della questione. Il Goldoni ha colto « artisticamente » le linee di tendenza della realtà, il processo di sviluppo sotteso alla congerie dei fatti empirici che si presentavano ai suoi occhi, con linguaggio teatralmente valido. In questo senso la posizione storica della Venezia settecentesca, il suo stato di decadenza, il moderatismo conservatore dello scrittore e della borghesia cui apparteneva, sono elementi che hanno favorito anziché ostacolare i risultati così moderni dell'opera goldoniana. Laddove infatti nel Settecento in Europa esiste una borghesia che combatte la battaglia per la propria affermazione politica, economica ed intellettuale, lì gli scrittori di teatro, organicamente legati, per esprimerci con terminologia gramsciana, alla loro classe, sono portati più all'impegno « pamphlettistico » che al ritratto criticamente realistico.

La borghesia veneziana (peraltro uno dei pochi nuclei nell'Italia settecentesca dove di classe media vera e propria non si può parlare) viceversa è una classe vecchia, che offre pertanto vasta materia per una rappresentazione negativa delle sue strutture. Proprio il fatto di appartenere ad un mondo in sfacelo permette al Goldoni di raggiungere risultati realisticamente critici e moderni, vietati a un teatro ideologicamente « impegnato » e come tale infallibilmente datato. E questo non solo nel periodo 1759-62, ma anche prima, come abbiamo cercato di dimostrare nel caso della *Locandiera*. Quando il Goldoni dimentica il suo programma di scrittore « borghese », quando il suo teatro può sembrare più tradizionale rispetto agli esempi contemporanei, allora egli è scrittore veramente nuovo e rivoluzionario.

In questa contraddizione di fondo tra le premesse e i risultati stanno a nostro avviso le ragioni dell'estrema modernità della sua opera e insieme della scarsa fortuna incontrata presso i pubblici del Sette, dell'Ottocento e del primo Novecento.

Il Goldoni nell'offerirci un simile ritratto della società veneta e italiana del tempo anticipa di almeno un secolo un processo di decomposizione che solo nel Novecento troverà il suo sbocco storico. Certo la borghesia del Settecento non è la borghesia italiana ed europea del Novecento. Ma nella misura in cui alcune caratteristiche sono rimaste immutate ieri come oggi, il Goldoni resta scrittore attuale, il primo nell'Italia moderna che abbia detto determinate cose in uno stile privo di orpelli e di retorica, il primo che abbia dissacrato col suo riso tanti luoghi sacri

del costume borghese, il matrimonio, la rispettabilità, il senso dell'onore, l'autorità dei genitori, il benessere economico. Quale meraviglia allora se per tanto tempo il Goldoni è rimasto uno scrittore misconosciuto dal pubblico e bistrattato dalla critica e solo ora gli si comincia a rendere la dovuta giustizia? Il pubblico veneziano dei suoi tempi, un pubblico di composizione sociale eterogenea, non poteva cogliere di certo le anticipazioni dell'opera goldoniana, al massimo recepiva le frecciate satiriche contro qualche nobile decaduto, o si compiaceva dei quadretti di costumi popolari.

Gli uomini dell'Ottocento dediti alla costruzione della nuova Italia liberale e borghese non potevano essere i lettori o gli spettatori più attenti a intravedere una critica del mondo che si apprestavano a edificare. Non solo, ma nell'Italia dei paludati eroi alfieriani, nell'Italia che celebrava Dio, la patria e la famiglia, uno scrittore che di Dio e della patria non aveva mai parlato, e della famiglia aveva parlato ma non in termini elogiativi, non poteva assumere il ruolo di precursore di futuri risorgimenti. Né la provinciale borghesia *fin de siècle* era in grado di accogliere le istanze del teatro goldoniano che andavano al di là del suo gusto naturalistico (la società veneziana del Settecento è sempre, non dimentichiamolo, una società cosmopolitica aperta a tutte le sollecitazioni del costume e della cultura europea, non corrosa dal tarlo del provincialismo). Nessuna meraviglia dunque che il Goldoni non abbia avuto continuatori degni di questo nome, troppo povero essendo il quadro offerto in tal senso da un Albergati Capacelli o da un De Rossi per parlare di tradizione goldoniana vera e propria. Nessuna meraviglia che la sua opera (in ciò è il suo limite oggettivo) sia rimasta nella storia del teatro italiano un *unicum*. Ciò perchè la sua genesi era legata ad una particolare situazione storica ben presto venuta meno, ad un insieme di elementi contraddittori (una modernità dovuta ai legami col passato) che sarebbero da lì a poco svaniti. Anche le strutture teatrali erano estremamente complesse e contraddittorie: da una parte il Goldoni adotta i modi della commedia tradizionale (la commedia che deve fare ridere, si tratti della commedia dell'Arte o della commedia che da Plauto giunge a Molière), dall'altra adotta mezzi espressivi del nuovo teatro settecentesco (« condizioni » e non « caratteri », come ha ricordato Giuseppe Petronio, o in linguaggio goldoniano « caratteri » e non « carattere »). Se la scoperta del nuovo linguaggio ha consentito un impianto ignoto ai commediografi precedenti, l'adesione ai modi della vecchia commedia ha permesso al

Goldoni di immettere nelle nuove strutture portanti un contenuto comicamente critico nei confronti della realtà. Con il suo linguaggio il commediografo veneziano si situa quindi tra vecchio e nuovo, tra passato e presente.

Da questa situazione transeunte non poteva nascere in Italia un teatro nazionale. Per la sua costituzione occorreva ripercorrere la via normale dello sviluppo storico, ripartendo magari dal dramma « borghese » che suscitava il disdegno dei classicisti ad oltranza come il Bettinelli e Vittorio Alfieri ⁷⁰.

Splendida esperienza dunque ma isolata, modernissima, ma incapace in quanto tale di fare storia, e avulsa da un movimento organico di cultura teatrale e non teatrale. Il che denuncia oltretutto una situazione di inferiorità della nostra società rispetto al resto dell'Europa, la mancanza di una grande tradizione borghese, con tutte le conseguenze di provincialismo, di gretto nazionalismo, di chiusure culturali che è facile immaginare.

Parlare di Goldoni come pittore di decadenza borghese in un paese che ha conosciuto pochi esempi di letteratura borghese diventa quindi impresa estremamente difficile. Non è un caso che la nuova interpretazione abbia trovato in due registi di formazione mitteleuropea, Luchino Visconti e Giorgio Strehler, i suoi più convinti corifei. Occorreva l'esperienza della grande letteratura della decadenza, da Cecov a Mann, a Proust, perchè anche Carlo Goldoni potesse ritrovare nella Galleria degli scrittori il posto che degnamente gli spetta.

GUIDO NICASTRO

⁷⁰ Cfr. E. LEVI MALVANO, *La fortuna di una teoria drammatica in Italia*, in « Giornale storico della letteratura italiana », CV, 1935, pp. 60-103.

NOTE E DISCUSSIONI

SUI FOGLI 143^v - 144^v DEL COD. BARBERINIANUS GR. 240

Paul Canart in un suo articolo ¹ segnalava che i codici *Vaticanus* gr. 1912 e *Barberinianus* gr. 240 contenevano, accanto a testi già editi, degli « inédits nouveaux »² di Michele Psello.

Lo studioso sottolineava, fra l'altro, che nei su citati manoscritti la « partie psellienne n'avait pas encore été signalée (pour le *Vaticanus*) ou n'était connue que très imperfectement (pour le *Barberinianus*) »³. Il Canart si augurava, altresì, che qualche studioso volesse « par cette note, apporter une petite contribution au travail d'heuristique »⁴.

Un lavoro del genere, in effetti, non è scevro da difficoltà, in quanto richiede impegno notevole e acribia: i due codici infatti, per quanto accuratamente restaurati, si presentano notevolmente danneggiati e per le tarme e per l'umidità. A ciò si aggiunga la scrittura, che, essendo tipica della fine del XIII sec., è, come abbiamo potuto constatare, tale, che certamente « n'encourage pas la lecture » per usare l'espressione del Canart ⁵.

Il nostro presente lavoro è di portata modesta e si propone, almeno per il momento, l'esame di alcune pagine del cod. *Barberinianus* gr. 240, cioè dei ff. 143^v-144^v, contenenti alcune lettere di Michele Psello al Cesare Ducas. Le medesime epistole sono state editate dal Boissonade ⁶,

¹ In « Revue des Études Byzantines », XXV (1967), p. 43 ss.

² Art. cit., p. 43.

³ Art. cit., p. 43.

⁴ Art. cit., p. 43.

⁵ « Ce manuscrit, connu pour contenir des oeuvres rares de Psellos, a appartenu au savant Chiote. Lui-même déclare qu'il était en mauvais état, ce qui n'est que trop vrai... Nous avons procédé à l'analyse exhaustive du *Barberinianus*, tâche devant laquelle on comprend que plusieurs aient reculé » (art. cit., pp. 47-48).

⁶ *De operatione Daemonum*, Nürnberg 1838, pp. 170 ss.

sulla fede però di un solo codice ⁷; tale edizione è quella riprodotta nella *Patrologia Graeca* del Migne ⁸.

Procederemo operando anzitutto una sommaria *descriptio* dello stato presente dei fogli da noi letti e riportando quindi, parallelamente, le lezioni dell'edizione del Boissonade e quelle nuove, in modo da avere sotto gli occhi un quadro abbastanza chiaro delle loro divergenze.

Il foglio 143^v, contenente la lettera Πίστευέ μοι, ὑπέρτιμε δέσποτα⁹, si presenta molto malandato e mutilo in qualche tratto della parte superiore; per quanto concerne invece la parte inferiore — che è poi quella che interessa per il nostro lavoro — essa è in condizioni migliori. La presenza di qualche foro impedisce, tuttavia, la lettura completa di una o più parole: e questo avviene soprattutto nel penultimo e ultimo rigo.

Il foglio 144^r è privo di margine e scolorito, nonché mutilo nella parte superiore, in cui i primi tre righe costituiscono la parte finale della lettera precedente e l'*inscriptio* della successiva (*inscriptio* che è pressoché illeggibile). Altro guasto al margine destro, dove più di un foro rende difficoltosa la lettura delle ultime tre linee appartenenti all'epistola Ὀλόφωτόν σου τὴν σελήνην ἀπέλαβον...

Nel 144^v troviamo, ovviamente, gli stessi guasti: c'è solo da aggiungere che la scrittura, alquanto sbiadita nel *recto*, qui si presenta più nitida. Il tratto che manca nella parte superiore impedisce la lettura completa della parte finale dell'epistola precedente (Ὀλόφωτόν σου τὴν σελήνην...) e investe anche il primo e parte del secondo rigo della successiva (<Καὶ μὴ καλὸς> εἰμι...). In uno stato abbastanza buono si presenta il corpo centrale di quest'ultima epistola, la quale, però, nelle ultime cinque linee offre dei guasti marginali che toccano in più punti il testo ¹⁰.

⁷ Op. cit., p. 337.

⁸ Vol. 122, col. 1169 ss.

⁹ Cfr. Boissonade, op. cit., p. 170.

¹⁰ Va aggiunto che nel nostro codice si trova solo una buona parte dell'epistola, il che si potrebbe giustificare anche con lo stato generale del *codex*.

Nel foglio 143^v leggiamo ¹¹

V	B
1 Πίστενέ μοι ¹²	Πίστευσόν μοι
5 τοῦτο	τοῦ
6 ὁ τοῖς σοῖς ἐντυγχάνω γράμμασι	ὅτι τοῖς σοῖς γράμμασιν ἐντυγχάνω
8 ἀποκρίνομαί σοι	ἀποκρινοῦμαί σοι
10 γάμου;	γάμου
11 ὁ θειότατος ἡμῶν βασιλεύς	ὁ θειότατος βασιλεύς

Nel foglio 144

V	B
14 ἀποστήσομαι	ἀποτήσομαι
1 δέσποτα χρησιότατε ¹³	δέσποτά μου χρησιότατε
3 λέγω δέ	λέγω δὴ
4 πρὸς ἐμέ σου γραμμάτων	πρὸς ἐμέ σου γραφῶν
10 καὶ τὴν ἐμὴν θύειν ὑπὲρ τούτου ψυχὴν	καὶ τὴν ὑπὲρ τούτου θύειν ψυχὴν
15 οὔτε μου ἀνέχεται λέγοντος	οὔτε λαλοῦντος ἀνέχεται
23 μὴ μεγαλῦναι	μεγαλῦναι
25 τῷ βασιλεῖ τούτῳ	τῷ βασιλεῖ τούτο
29 ἀδελφόν	ἀδελφόν σου
30 καὶ τρόποις καὶ λόγοις καὶ πράγμασιν	καὶ λόγοις καὶ τρόποις καὶ πράγμασιν
3 περιαστραφεῖς ¹⁴	περισταφεῖς
4 Εἰ δέ, ἔτι	Εἰ δέ καὶ ἔτι
9 καλῶς	κακῶς
12 ἀλλὰ καὶ τοῦτό μ ^ε	ἀλλὰ καὶ τοῦτό μου

¹¹ Chiameremo con la sigla V il codice letto dal Boissonade (op. cit. p. 337), con B il *Barberinianus*. Accanto alle lezioni abbiamo creduto, per un facile riscontro, mettere la numerazione, seguendo l'edizione del Boissonade, che preferiamo al Migne perché in quest'ultimo abbiamo riscontrato parecchi errori tipografici.

¹² Cfr. Boissonade, op. cit., p. 170.

¹³ Cfr. Boissonade, op. cit., p. 171.

¹⁴ Cfr. Boissonade, op. cit., p. 172.

Nel foglio 144^v

22	μηδὲ βέλος	μηδέ σου βέλος
25	ὁ βίος	ὁ ἄνεμος
28	ὁ Ψελλὸς ταῦτα	omittit
1	Καὶ μὴ καλὸς εἰμι καὶ σοφός ¹⁵	<.....> εἰμι καὶ μὴ σοφός
2	ψυχὴν; Εἶτα δὴ καὶ ἑμαυτὸν	ψυχὴν. Εἶτα δὴ ἑμαυτὸν
3	οὔτε δὴ ἐνθυμούμενος	οὔτε ἐνθυμούμενος
8	ὅταν δὲ	ὅτε δὲ
12	ἐγκαράττω	ἐχαράττω
20	ἡγάσθην, οὐδὲ ἐφίλησα	ἀγάπησα οὐδὲ ἐφίλησα
21	καὶ τέθηπα καὶ φιλῶ καὶ συναγαλίζομαι	καὶ φιλῶ καὶ τέθηπα καὶ συναγ- καλίζομαι
23	φασὶ καὶ τοὺς	φασὶ τοὺς
28	συνήρμωσεν	προσήρμωσεν
35	Τοιοῦτος	τοιοῦτο
37	κἀγὼ μὲν τοὺς ἑμούςς χρησμούς ἄγνοῶ	κἀγὼ μὲν τοὺς ἑμούςς χρησμούς ἄγνοῶ
47	ὑπὸ τῆς πηγῆς	ὑπὸ ταῖς πηγαῖς
51	ὥς ἐν κατόπτρῳ	ὥς κατόπτρῳ
51	ἑμαυτοῦ	ἑαυτοῦ

Come si vede, i due codici discordano intorno a parecchie lezioni; ci sembra pertanto opportuno fare qualche osservazione in merito.

Nella lettera πίστευέ μοι... ci sembrano accettabili tanto la *lectio* (πίστευε) di V che quella (πίστευσον) di B, anche se ci pare che una certa preferenza debba accordarsi alla lezione di V, in quanto, nel caso specifico, si attaglia meglio un'azione di tipo imperfettivo. Parimenti il τοῦτο riportato da V ci sembra migliore del τοῦ di B, in quanto stabilisce una perfetta corresponsione con il τοῦτο precedente e seguente. Né può sfuggire, al riguardo, il parallelismo su cui sono costruiti i *cola* di tutto il periodo: Καὶ τοῦτο ζῶ, ὃ βλέπω σέ· καὶ τοῦτο ἀναπνέω, ὃ τῆς σῆς ἀκούω φωνῆς· καὶ τοῦτο χαίρω, ὃ τοῖς σοῖς ἐνυγχάνω γράμμασι.

Un palese caso di dittografia è l'ὅτι τοῖς σοῖς (B) al posto di ὃ τοῖς σοῖς (V).

¹⁵ Cfr. Boissonade, op. cit., p. 175.

Sulle lezioni ἀποκρίνομαι (V) e ἀποκρινοῦμαι (B) non ci sarebbe molto da osservare, in quanto sia l'una che l'altra sono plausibili; è da notare, però, che l'autore, nella lettera della medesima raccolta, non riportata dal nostro codice¹⁶, usa il futuro in un caso analogo (ἐρῶ σοι καὶ λόγον ἕτερον πρὸς ἡμᾶς οἰκειότατον; segue indi il racconto).

Necessario è poi il punto interrogativo dopo γάμου, come in V.

La lezione di V ὁ θειότατος ἡμῶν βασιλεύς, pur essendo meno stringata rispetto a quella di B (ὁ θειότατος βασιλεύς), si lascia preferire a quest'ultima perchè stabilisce un chiaro rapporto di parallelismo con l'espressione seguente; e corrispondenze del genere appaiono peculiari dell'autore, al quale sono tutt'altro che estranei tali mezzi retorici. Leggiamo infatti: Οὐ γὰρ οἶδα εἰ ἀποδέχεται τὴν παρουσίαν μου ὁ θειότατος ἡμῶν βασιλεύς; τὸ γὰρ πρόσωπον αὐτοῦ εἰς ἡμᾶς...

Per quanto riguarda la lettera successiva, ugualmente accettabili sembrerebbero le lezioni δέσποτα χρηστότατε (V) e δέσποτά μου χρηστότατε (B). Ci sembra però che la prima *lectio* sia più consona all'*usus scribendi* dell'autore, che non usa il possessivo dopo un sostantivo al vocativo accompagnato dall'attributo. Leggiamo infatti (ci limitiamo a citare dalle epistole riportate dal nostro codice): ὑπέριτε δέσποτα¹⁷; ὑψηλότατε Καῖσαρ καὶ δέσποτα¹⁸; ἀσύγκριτε Καῖσαρ¹⁹.

Fra la lezione di V γραμμάτων e quella di B γραφῶν ci sembra più attendibile quella riportata da V, in quanto Psello, parlando degli scritti del Cesare Ducas, suole usare, e questo avviene anche in altre epistole, il termine γράμμα. Citiamo e.g. τοῖς σοῖς ἐντυγχάνω γράμμασι, ecc. ecc.²⁰; ἀποβλέπων εἰς τὸν σκοπὸν τῶν... γραμμάτων²¹; ἐγὼ δὲ τὰ σὰ γράμματα... ἐγχαράττω; ὥς ἐν κατόπτρῳ τοῖς γράμμασιν²².

¹⁶ Cfr. Boissonade, op. cit., p. 174, rigo 17.

¹⁷ Cfr. Boissonade, op. cit., p. 171, rigo 1.

¹⁸ Cfr. Boissonade, op. cit., p. 172, rigo 1.

¹⁹ Cfr. Boissonade, op. cit., p. 175, rigo 1. È vero che nell'ambito della stessa lettera troviamo, poco dopo, δέσποτά μου, ma, come si vede, il nome non è accompagnato dall'aggettivo. Quanto alla *lectio* di B (ἀποτήσομαι al posto di ἀποστήσομαι, come riporta giustamente V), essa è da annoverare fra gli errori meccanici dell'*amanuensis*. Ed ancora: nessuna sostanziale differenza, quanto al significato, fra λέγω δὲ di V e λέγω δὴ di B, in quanto le due forme in Psello si equivalgono (cfr. É. Renauld, *Études de la langue et du style de Michel Psello*, Paris 1920, p. 397).

²⁰ Cfr. Boissonade, op. cit., p. 170, rigo 7.

²¹ Cfr. Boissonade, op. cit., p. 171, rigo 4.

²² Cfr. Boissonade, op. cit., p. 176, rigo 2 e p. 177, rigo 13.

La diversa disposizione delle parole nell'espressione καὶ τὴν ἐμὴν θύειν κτλ., fa parte di quegli spostamenti, spesso di origine meccanica, operati dagli *scribae*.

Fra le lezioni οὔτε μου ἀνέχεται λέγοντος (V) e οὔτε λαλοῦντος ἀνέχεται (B) ci sembra più convincente la prima: e ciò in ordine a due considerazioni. La prima è che l'espressione è costruita su una sapiente paronomasia: Μή ποτε φορτικόν με λογίζεται, ἢ οὐκ ἀρέσκεται τοῖς λόγοις μου καὶ τῇ παρουσίᾳ ... οὔτε μου ἀνέχεται λέγοντος... che verrebbe limitata dalla presenza di λαλοῦντος. La seconda è che tale *lectio* banalizza, a nostro avviso, il testo. Ci sembra, infatti, che Psello qui voglia porre l'accento sul fatto che teme di dar fastidio al βασιλεὺς, e non già λαλοῦντος, cioè facendo delle chiacchiere, il che potrebbe apparire tutt'altro che strano, ma anche col semplice parlare, cioè prescindendo dagli argomenti. Da notare che il μου, pur non imponendosi, serve tuttavia a riagganciare l'espressione precedente: οὐκ ἀρέσκεται τοῖς λόγοις μου.

Un patente caso di aplografia è l'omissione di μὴ dinanzi a μεγαλῦναι.

Da attribuire a una svista dell'amanuense è pure il τούτο (B) al posto di τούτω (V).

Il σοῦ dopo ἀδελφόν, come riportato dal *Barberinianus*, ci sembra legittimo, in quanto serve a meglio puntualizzare e precisare la persona oggetto della discussione.

Il κακῶς di B al posto di καλῶς di V è cogente; tale *lectio*, peraltro, conferma la proposta del Boissonade²³.

Eguualmente accettabili la lezione μου di B e quella μὲ di V.

Necessaria l'aggiunta di σοῦ (B) davanti a βέλος in quanto ἄψαιτο si troverebbe senza complemento. Tale *lectio* potrebbe fra l'altro essere confermata dall'espressione seguente: μηδὲ κατισχύσαι σου ὁ ἐχθρὸς.

Errata la lezione ἄνεμος (B), imputabile forse a svista del chirografo, distratto, verosimilmente, dal precedente ἄνεμος.

Anche per la lettera Καὶ μὴ καλός εἰμι... V e B riportano lezioni differenti. V infatti ha: Καὶ μὴ καλός εἰμι καὶ σοφός, ἀσύγκριτε Καῖσαρ καὶ τὴν φύσιν καὶ τὴν ψυχὴν; Εἶτα δὴ..., mentre B presenta delle mutilazioni che ci consentono solo una lettura parziale. Da essa comunque si ricaverebbe che davanti al σοφός c'era un altro μὴ. Ora ci sembra che la *lectio* di B crei patenti antinomie col contesto che segue. Infatti

²³ Cfr. Boissonade, op. cit., p. 338.

Psello, dopo avere asserito di non essere bello e saggio, aggiungerebbe: *Εἶτα δὴ ἑμαυτὸν ἀγνοῶ, οὔτε κατόπτρῳ χρώμενος, οὔτε δὴ ἐνθυμούμενος ὁπόσας βίβλους ἔτυχον ἀνελίξας* il che varrebbe a sminuire, fin quasi a vanificarla, l'asserzione precedente, scaturita, sembrerebbe, da una attenta valutazione della propria personalità. A questa conclusione, infatti, condurrebbe il testo di B che, tradotto, suonerebbe così: « Io non sono né bello né saggio, o Cesare incomparabile, per natura e anima. Ed inoltre io non conosco me stesso, non guardandomi nello specchio e non considerando quanti libri ho letto ». Ora ci chiediamo: perchè Psello, dal momento che ha intenzione di dimostrare — come si evince da tutta l'epistola — che il giudizio espresso dall'amico Cesare è giusto, esordirebbe con un'espressione così categoricamente contraria?

Ammettiamo che egli lo faccia per (falsa) modestia e che, pentito, voglia modificare, attenuandola, la valutazione precedente, cercando, nel contempo, di prepararsi la strada per le argomentazioni ulteriori, col dire: io affermo di non essere bello e saggio, ma non mi conosco. Anche in questo modo, però, incontreremmo delle difficoltà. Infatti non si comprenderebbe, in tal caso, quale valore si debba attribuire all'*εἶτα*. Se lo intendiamo come « inoltre », dobbiamo chiederci: oltre a che? Se gli diamo il significato di « allora », o « così », il discorso verrebbe a capovolgersi, perché l'autore direbbe: « io non sono né bello né saggio, e allora non mi conosco »: in tal senso verrebbe meno la funzione di tutte le proposizioni seguenti, che hanno un preciso scopo: da un lato confermare l'assenza di autocoscienza, e quindi la precarietà di un autogiudizio, dall'altro di dimostrare, elogiando sperticatamente il Cesare, che l'apprezzamento, da questo espresso, è vero. A tutto ciò si deve aggiungere che, per attenuare una poco piacevole ammissione, fatta poco prima, l'autore cadrebbe in un'altra grave antinomia, che confermerebbe, invece di attenuarlo, il giudizio negativo.

Può infatti, alla luce del comune buon senso, ritenersi σοφὸς un individuo che prima formula un giudizio preciso e perentorio e subito dopo aggiunge che non conosce l'oggetto in predicato? Ci sembrerebbe per lo meno strano, data la personalità dell'autore e l'importanza del destinatario, che Psello potesse incorrere in un'aporia così elementare.

Diversa l'interpretazione che risulta seguendo la lezione riportata da V. Avremmo infatti: « Io bello e saggio, o Cesare incomparabile per natura e anima? Allora anche me stesso ignoro, non guardandomi allo specchio », etc. Ci sembra che tale lezione, sciogliendo le aporie di cui

abbiamo discusso, sia, dal punto di vista psicologico, la più efficace. Lo esordio, con l'interrogativa retorica ²⁴, avrebbe infatti la funzione di esprimere la meraviglia (naturalmente affettata) dinanzi ad un giudizio lusinghiero che Psello vuol far passare per inatteso. Il compito del secondo lemma, strettamente connesso col primo, è di non confermare né escludere tale giudizio, e, nel contempo, di preparare il terreno a quella serie di sottili disquisizioni che prendono l'avvio dall'asserzione del filosofo: egli infatti, con « esemplare » modestia, ha dichiarato di non conoscersi. Seguono, altresì, esempi che documentano come questa assenza di autocoscienza, tutto sommato, non è cosa grave, anzi è, in certo senso, comune; e qui sono chiamati in causa gli aurighi, la Pizia, Narciso, etc. Unico scopo di tanto dotto ragionare è, per Psello, dimostrare che egli non riesce a valutare se stesso, e, nell'assenza di una autocoscienza, deve accettare, *malgré lui*, come vero, il giudizio di chi, essendo in possesso, come l'augusto amico, di tutte le doti necessarie (cultura, preparazione, etc.), è in grado di farlo.

Da retore consumato quale è, il nostro vara, quasi senza averne l'aria — anzi l'intento precipuo vuol essere quello di elogiare le doti dello amico — una serie di argomentazioni che, innalzando il principe, innalzano anche lui. E alla fine della lettera, se da un lato il destinatario è convinto di essere un uomo di notevolissime doti mentali, dall'altro il lettore, considerata la competenza del giudice, potrebbe essere convinto che l'interessato, ad onta del suo diverso avviso, sia bello e saggio.

Così, pagando un lievissimo scotto — se tale può ritenersi ammettere di non conoscersi — Psello è riuscito nel suo intento: lodare il Cesare e se stesso; ed è riuscito, soprattutto, a conciliare due cose che sembravano fra loro inconciliabili: modestia e vanità ²⁵.

Lieve la differenza fra le lezioni οὔτε δὴ (V) e οὔτε (B). La prima sembrerebbe più attendibile, per il parallelismo che stabilirebbe col precedente εἶτα δὴ; lo stesso potrebbe dirsi dell'οὔτε δὲ di B rispetto

²⁴ Cfr. É. Renauld, op. cit., p. 402.

²⁵ A proposito di questa epistola, in un *locus* della medesima Psello dice di sentirsi simile a un dio quando si accorge di certe testimonianze di stima da parte del Cesare Ducas. Fra l'altro Psello afferma: καὶ σὺ μὲν τὰς ἐμὰς ἐπιστολὰς βιβλία ποιεῖς. Questo fatto, che cioè le lettere del filosofo venissero raccolte in βιβλία, può far nascere il sospetto che eventuali divergenze, nella tradizione manoscritta delle epistole, possano essere considerate, talvolta, come varianti dovute allo stesso autore, il quale nella minuta può aver conservato una lezione diversa da quella contenuta nella lettera inviata.

all'ὅταν δὲ di V per la perfetta sincronia con ὅτε μὲν. Però non sarebbe da escludere, nei due casi, una *variatio* voluta dall'autore.

Chiaramente errata la forma ἐχαράττω (B) rispetto a ἐγαράττω (V); più attendibile la lezione di V ἡγάσθην οὐδὲ ἐφίλησα in cambio di quella di B, ἀγάπησα οὐδὲ ἐφίλησα, in quanto verrebbe ad essere ripreso, in forma antitetica, il concetto precedente ἀγάλματα αὐτὰ ἡγνῆται (scil. πίθηκοι).

Il καὶ (V) inserito tra φασὶ e τοὺς ci sembra utile ad operare un legamento stretto con le proposizioni seguenti; ed inoltre il καὶ qui ricorre costantemente ad ogni inizio di periodo per tutto lo svolgimento del discorso. Accettandone anche qui la presenza, avremmo: inizio: φασὶ δὲ καὶ... parte mediana: τοιοῦτος δὲ καὶ... parte finale: Καρὼ μὲν...

Fra il συνήρμωσεν di V e il προσήρμωσεν di B crediamo più idonea la prima lezione, che ha il pregio di suggerire al lettore la percezione visiva dei cavalli perfettamente aggiogati.

La lezione ἄνω χρησμούς di V s'impone su ἄνω χρόνους di B. Si tratta di un accusativo dell'oggetto interno che viene successivamente ripetuto con τῶν χρησμῶν: Psello, da buon retore, vuole dare qui prova del suo virtuosismo retorico costruendo una epanalessi.

Τοιοῦτο (B) per τοιοῦτος (V) è probabilmente solo un errore meccanico del chirografo; preferibile è ancora la lezione di V καρὼ μὲν τοὺς ἐμούς, in quanto, oltre ad essere più limpida, fa da *pendant* al precedente τοιοῦτος δέ.

Quanto all'ὑπὸ τῆς πηγῆς di V, esso potrebbe avere la meglio su ταῖς πηγαῖς di B, in quanto Psello, avendo poco prima detto che Narciso giunge πρὸς πηγὴν, qui concluderebbe dicendo che il giovane è tratto in inganno dall'immagine riflessa ὑπὸ τῆς πηγῆς.

Esatte le *lectiones* di V per quanto concerne ἐν κατόπτρῳ ed ἐμαυτοῦ, in quanto l'ἐν è utile al senso (αὐτὸς βλέπων τὴν ἐμὴν σοφίαν ὡς ἐν κατόπτρῳ τοῖς γράμμασιν) e ἐαυτοῦ nel contesto non avrebbe significato (Μὴ τοίνυν, καὶ αὐτὸς βλέπων τὴν ἐμὴν σοφίαν... ἔρωτα σφοδρὸν ἐμαυτοῦ λάβοιμι καὶ τῇ ἐμῇ ἐναψύξω σκιᾷ).

Quali le risultanze da trarre alla fine della nostra indagine sul valore dei due codici? Appare chiaro che V è incontestabilmente il codice poziore, ma questo non annulla affatto il valore di B, il quale, nonostante i vari guasti meccanici, ha il merito di migliorare talune lezioni di V, e, soprattutto, di correggere qualche lezione errata.

MARIA DORA SPADARO

Prof. GIUSEPPE GIARRIZZO, *Direttore responsabile*

Autorizzazione 6 VII 1948 n. 25 del Registro Periodici del Tribunale di Catania

Finito di stampare il 15-6-1973 nella Tipografia dell'Università di Catania

Proprietà letteraria - Registro pubblico generale delle opere protette, n. 1/037303

PUBBLICAZIONI

DELLA FACOLTÀ DI LETTERE DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

- | | |
|--|------------|
| 1) S. BOTTARI. L'architettura della Contea | (esaurito) |
| 2) C. MUSUMARRA. La prima raccolta di canti popolari siciliani | (esaurito) |
| 3) B. PANVINI. Giraldo di Bornelh | » 2.500 |
| 4) S. BOTTARI. Il maestro di S. Martino | (esaurito) |
| 5) G. FASOLI. Cronache medioevali di Sicilia | (esaurito) |
| 6) G. AGNELLO. Gli studi di archeologia cristiana in Sicilia | » 1.500 |
| 7) L. BELFIORE. La Basilica di Murgo | » 2.500 |
| 8) G. PICCITTO. Per un moderno vocabolario siciliano | » 1.500 |
| 9) A. PELLEGRINI. Gottsched Bodmer Breitinger e la poetica dell'Aufklärung | » 2.500 |
| 10) G. NATALI. Gabriele D'Annunzio e gli scrittori italiani | » 1.500 |
| 11) Le rime di Bonifacio Calvo, a cura di F. BRANCIFORTI | » 3.000 |
| 12) R. M. RUGGERI. Umanesimo classico e Umanesimo cavalleresco italiano | » 1.000 |
| 13) B. PANVINI. Il ritmo cassinese | » 1.000 |
| 14) V. CHAUVET. Manzoni - Stendhal - Hugo e altri saggi su classici e romantici, a cura di C. CORDIÉ | » 4.000 |
| 15) C. MUSUMARRA. Vigilia della narrativa verghiana | (esaurito) |
| 16) S. SANTANGELO. Dante e i Trovatori provenzali | » 4.000 |
| 17) M. MARIANELLI. Rudolf Borchardt e la restaurazione creatrice | (esaurito) |
| 18) L. B. ALBERTI. De Statua, introduzione di O. MORISANI | » 1.500 |
| 19) M. MARIANELLI. Appunti su Novalis | » 2.000 |
| 20) T. WATSON. Ἑκατομπαθία, (1582), a cura di C. G. CECIONI | » 3.000 |
| 21) V. GASTALDI. Jean-Pierre Camus | » 3.000 |
| 22) C. CORDIÉ. « Gian Pietro da Core » e la società italiana della fine dell'Ottocento | » 3.000 |
| 23) M. R. CATAUDELLA. Atene fra il VII e il VI secolo. Aspetti economici e sociali dell'Attica arcaica | » 4.000 |
| 24) N. MINEO. Profetismo e apocalittica in Dante | » 4.000 |
| 25) F. RENDA. Bernardo Tanucci e i beni dei Gesuiti | » 3.000 |
| 26) Concordanza dei « Colloqui » di G. Gozzano a cura di G. SAVOCA | » 3.500 |
| 27) M. MAZZA. Lotte sociali e restaurazione autoritaria nel 3° sec. d.C. | » 8.000 |